

”Jag hatar mig själv och jag vill inte dö”

En lesning av Sara Stridsbergs *Drömfakulteten*

i lys av Mikhail Bakhtin og Julia Kristeva

Snorre Seim Rustad



Studentnummer 160360

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

September 2010

Forord

Flere av mine medmennesker, enten de vet det eller ikke, har hatt sin påvirkning på tilblivelsen av oppgaven. Da jeg ikke kan takke alle, nøyer jeg meg med de aller viktigste:

Christine Hamm: for å ha klart å holde min motivasjon oppe (og faglige depresjon borte), for inspirerende og for kunnskapsfylte veiledninger – kort sagt - for veiledning med stor V.

Gjengen på lesesalen: for impulser, enten i form av anekdoter, sladder eller reelt fagteoretisk stoff. Det hadde ikke blitt det samme uten det stimulerende sosiale samværet i sofakroken.

Miriam: for ditt kritiske øye på oppgaven, men enda mer for din tålmodighet, ditt motiverende vesen og, ikke minst, dine gode middager.

Mamma og pappa: for så mye mer en økonomisk bistand. For motiverende psykisk støtte og for oppriktig interesse for noe langt utenfor deres fag- og interessefelt.

Bergen,

31. august 2010,

Snorre Seim Rustad

Innholdsfortegnelse

1 Innledning	5
1.1 Fokus for oppgaven: problemstilling og hypotese	6
1.2 Kort om forfatteren, feminismen og romanen	7
1.3 Oppgavens disposisjon i korte trekk	8
2 Resepsjon: kunst og kvinnekamp	9
2.1 Forholdet mellom fiksjon og virkelighet	9
2.2 Feminisme, <i>SCUM</i> og Dorothy	11
2.3 Formbruk	13
2.4 Oppsummering	14
3 Beskrivelse av romanen	16
3.1 Handlingsreferat	16
3.2 Narratologiske trekk	16
3.3 Kompositoriske trekk	19
3.4 Stilistiske trekk	21
3.5 De løse endene	24
4 Drömfakultetens flerstemmighet	25
4.1 Mikhail Bakhtin om eposet og romanen	25
4.1.1 Karnevalet som motkultur til middelalder- og renessansekultur	28
4.1.2 Ordet, dialogen og språket	28
4.1.3 Dostojevskis poetikk	30
4.2 Drömfakultetens polyfoni	32
4.2.1 Stridsberg i romanen	33
4.2.2 Love Valerie	35
4.2.3 Når helten og forfatteren møtes	36
4.2.4 Andy, Dorothy og de andre	40
4.2.5 Polyfoni gjennom sjangerblanding	45
4.2.6 De alfabetiske listene	49
4.2.7 Drømmelogikken	51
4.2.8 Avsluttende tanker	53
5 Drömfakulteten – en biografi?	55

5.1	Grunnleggende om biografien.....	55
5.2	Den moderne og den modernistiske biografien.....	57
5.3	Problemer med sjangeren	58
5.3.1	<i>Karnevalet, kroppen og Ivar Aasen</i>	58
5.3.2	<i>Paul de Man om selvbiografi og demaskering</i>	59
5.4	Undersjangerne.....	61
6	<i>Drömfakulteten, sorgprosessen og det kunstneriske uttrykk</i>	63
6.1	Sorg og melankoli hos Sigmund Freud	63
6.2	Melankoli som kunstnerisk skaperkraft hos Julia Kristeva.....	65
6.2.1	<i>Dostojevski: å skrive behaget inn i lidelsen</i>	68
6.3	<i>Drömfakulteten og sorgprosessen</i>	69
6.3.1	<i>Valeries tap av Dorothy og feminismen</i>	70
6.3.1.1	<i>SCUM og Up Your Ass</i>	75
6.3.1.2	<i>Drapsforsøket på Andy Warhol</i>	76
6.3.2	<i>Fortellerens tap av Valerie</i>	76
6.3.3	<i>Implisert forfatter og norm</i>	79
6.3.4	<i>Polyfoni, semiotikk og sjangerblanding</i>	81
6.3.5	<i>Forfatterens tap av Valerie</i>	82
6.3.5.1	<i>Teksten viser frem forfatteren</i>	82
6.3.5.2	<i>Drömfakulteten som terapeutisk tekst</i>	85
7	<i>Drömfakulteten som del av samtidslitteraturen</i>.....	88
7.1	Samtidslitteraturen	88
7.2	Fiksjon som virkelighet, virkelighet som fiksjon.....	90
7.2.1	<i>Trenden i Norge</i>	90
7.2.2	<i>På den andre siden av grensen</i>	94
7.2.3	<i>Den etiske problemstillingen</i>	97
7.3	Et selvreferensielt og selvrefleksivt prosjekt	99
8	Avslutning	100
	Litteraturliste.....	103
	Sammendrag.....	108
	Abstract.....	109

1 Innledning

”BERÄTTAREN: Det handlar om det djupt tragiska i att du hatar män och tvingas sälja dig till dem hela livet”
(Stridsberg, 2006:214)

Da jeg leste *Drömfakulteten*, Sara Stridsbergs roman om Valerie Solanas, i 2008, hadde jeg ikke forestilt meg at dette var boken jeg kom til å arbeide med i min masteroppgave, selv om den appellerte til meg umiddelbart. Valget om å gjøre det kom først etter jeg hadde lest anmeldelsene av boken i de store norske dagsavisene: Jeg kunne ikke forstå hvorfor fokuset på feminisme var så overveldende i romanens resepsjon¹. Etter å ha studert den øvrige resepsjonen i Skandinavia ble dette inntrykket forsterket. Hvorfor var for eksempel ikke Valeries dypt tragiske forhold til moren Dorothy blitt mer belyst? Og hvorfor var det så lite fokus på spørsmål om sjanger, ikke minst biografisjangeren? Det virket som om det kjønnspolitiske var det alle interesserte seg for når de skrev om Valerie Solanas og Stridsbergs fremstilling av henne.

Cathrine Krøger nevner moren kort i sin anmeldelse og da kun for å illustrere romanens dialoger: ”Mellom Valerie og politiet, mellom Valerie og psykiateren, og mellom Valerie og den skrullede moren som har Marilyn Monroe på hjernen” (Krøger, 2007). Daniel Sandström går heller ikke mye inn på forholdet til moren, men nevner i det minste kort morens innvirkning: ”I Valerie Solanas finns Sally Bauers besatthet och styrka, men också den förtryckta mammans destruktivitet och den övergivna dotterns förtvivlan” (Sandström, 2006). Men disse kommentarene føles ikke tilstrekkelige: Jeg ser i moren en nøkkelposisjon i forhold til en tolkning av romanen og Stridsbergs prosjekt, som jeg ser som et forsøk på å forstå Valerie Solanas og å kunne sørge over hennes død.

Forholdet mellom fiksjon og virkelighet i romanen blir overraskende lite belyst av kritikerne. For eksempel nevner Krøger den svært aktuelle blandingen kun kort og overfladisk: ”I stedet for å snike seg inn i Solanas med et slapt fortellerjag, velger Stridsberg å ringe henne inn. Hun nærmer seg henne utenfra - fra alle vinkler” (Krøger, 2007). Flere nevner at romanen er en ”litterær fantasi”, men unnlater å problematisere dette videre (bla.

¹ Jeg argumenterer for denne dominansen i kapittel 2, som omhandler romanens resepsjon.

Larsson, 2006). Jeg spør meg: Hva betyr egentlig ”litterær fantasi”? I hvilket forhold står denne sjangerbetegnelsen til romanens anliggende?

I tillegg til anmeldernes hovedfokus, radikalfeminismen Valerie praktiserte, har anmeldelsene hver for seg også lagt merke til forskjellige andre interessante felt. Men artikkelforfatterne virker mer interesserte i å utgreie om Valerie Solanas’ faktiske liv, fremfor å undersøke romanfiguren Valerie, og fremstillingen av henne og depresjonen grundigere. Dette til tross for at Stridsberg betoner litteraturens rolle. Jeg vil spørre: Hvilken rolle spiller usikkerheten om hva som er virkelighet og hva som er fiksjon i forhold til en forståelse av Valerie? Hvilket forhold har Stridsberg til Solanas?

1.1 Fokus for oppgaven: problemstilling og hypotese

Mitt møte med romanen lot meg spørre: Hva slags tekst er *Drömfakulteten*? Romanen ligger i grenselandet mellom fiksjon og faktabok, og Stridsbergs prosjekt er dermed også interessant av andre grunner enn kun de feministiske. Samtidig vil det litterære uttrykket også få innvirkninger på forståelsen av romanens feministiske anliggende. Stridsberg tar opp forholdet mellom interessen for en historisk person og det å beskrive livet, og formproblematikken på den andre siden. Overgangene mellom biografi og romantekst er interessante, og i min undersøkelse vil jeg derfor se nærmere på polyfonien, flerstemmigheten, i romanen, med utgangspunkt i Mikhail Bakhtins teori. I romanen er forfatteren/fortelleren gitt en mulighet til å kommunisere med de døde, noe som ikke er mulig i det virkelige. Samtidig er fortelleren plassert på samme nivå som sine figurer. Dette premisset for romanen er satt allerede i forordet: Teksten er en ”litterær fantasi”, hevder Stridsberg (Stridsberg, 2006:4).

I min undersøkelse kobler jeg dette med Julia Kristevas teori om sorgprosessen fordi jeg tror at det finnes en sammenheng mellom de typiske sjangertrekkene i romanen og forholdet mellom mor og datter, i romanen, som blir bestemmende for Stridsbergs fremstilling av Valerie. Stridsbergs fremstilling av Valeries liv ender med et forsøk på å forklare hvorfor hun tok sitt liv. Ved å gå inn i subjektproblematikken vil jeg se nærmere på Valeries tap gjennom hennes feilslåtte løsrivelse fra moren, for å vende tilbake til mitt innledende spørsmål: Hva slags tekst er romanen og hva slags rolle spiller dens form for Stridsbergs prosjekt? Min hypotese er at teksten kan leses som en terapeutisk tekst. Undersøkelsen vil konkludere med at romanen faktisk er Stridsbergs manifest, hennes bearbeidelse av sorgen over Valeries tragiske endelikt.

Avslutningsvis vil jeg sette romanen inn i et forhold til norsk og svensk samtidslitteratur, for å se hvordan romanen bidrar til avgrensningen av et større litterært felt.

1.2 Kort om forfatteren, feminismen og romanen

Med *Drömfakulteten* skriver Stridsberg seg inn i samtidslitteraturen på en bekreftende og samtidig selvhevdende måte. Dette kan blant annet forklare hvorfor hun ble tidenes yngste vinner av Nordisk Råds Litteraturpris som trettifemåring. Hun hadde debutert med romanen *Happy Sally* (2004) to år tidligere². Debutromanen handler om Sally Bauer, den første skandinav som klarte å svømme over den engelske kanal. Flere år senere forsøker Ellen, en annen svømmer, å replisere Bauers bedrifter med fremtiden som innsats. Handlingen preges av drømmesekvenser hvor de to kvinnene møter hverandre ansikt til ansikt.

Et slikt møte mellom historiske og fiktive personer brukes også i *Drömfakulteten*. Stridsberg beskriver den radikale og høyst reelle feministen Valerie Solanas (1936-1988) gjennom en tolkning av Valeries liv. Solanas er mest kjent som radikal feminist og forfatter av det ekstreme feministmanifestet *SCUM* (Society for Cutting Up Men)³. Det radikalfeministiske manifestet kom midt i kvinnefrigjøringsens periode mot slutten av 60-tallet. Hun var skeptisk til de mange kvinneorganisasjonene og presenterte en mer radikal feminisme i *SCUM*. Teksten var både et politisk frigjøringsmanifest og en humoristisk og ironisk betraktning. Ved hjelp av overdrivelse, retorikk og ironi, klargjorde Solanas sin politiske posisjon:

The male is a biological accident [...] the male is an incomplete female, a walking abortion, aborted at the gene stage. To be male is to be deficient, emotionally limited; maleness is a deficiency disease and males are emotional cripples. / The male is completely egocentric, trapped inside himself, incapable of empathizing or identifying with others, of love, friendship, affection, of tenderness. He is a completely isolated unit [...] (Solanas, 2004 sitert i Simonhjell, 2007:57).

Manifestet proklamerer at menn er årsaken til menneskehetens problemer, og løsningen er å utrydde dem. Solanas foreslår en reversering av det tradisjonelle kjønnshierarkiet: Mannen tenker bare negative ting og er besatt av vold, sex og død. Han er kun en biologisk feil, en slave etter sine egne drifter. Derfor fortjener han ikke å leve. Kvinnen drives derimot av kjærlighet og medmenneskelighet. Hun er det intellektuelt fremstående kjønn, sier Solanas. I generasjoner har mannen undertrykket kvinnen ved hjelp av patriarkalske hersketeknikker, i

² Stridsberg har i forkant av romandebuten skrevet flere sakprosatexter: I 1999 kom litteraturgranskningen *Juristutbildningen ur ett genusperspektiv*, som hun skrev for interesseorganisasjonen Uppsala Studentkår ved Universitetet i Uppsala. Intervjusamlingen *Det är bara vi som är ute och åker* kom i 2002.

³ I Sverige var det nettopp Sara Stridsberg som stod for oversettelsen av *SCUM*-manifestet.

frykt for at kvinnen skal oppdage hans sårbarhet. Mens manifestet bare ble kjent for noen få, ble Solanas for alvor kjent for allmennheten da hun forsøkte å ta livet av kitschkunstneren Andy Warhol i 1968.

I sin tredje roman, *Darling River* (2010), tar Stridsberg for seg Vladimir Nabokovs omstridte klassiker *Lolita* (1955). *Lolita* handler om den middelaldrende Humbert Humbert som blir tiltrukket og etter hvert har seksuelle relasjoner med den tolv år gamle Dolores Haze. I *Darling River* er hovedpersonen Lo, en nærliggende parallell til Nabokovs tolvårige Lolita-figur. Handlingsgangen fortelles fra hennes perspektiv gjennom en reise, en slags ”road trip”, i USA. Stridsberg finner opp karakterer med intime relasjoner til Lo, deriblant de prostituerte som faren hennes forlyster seg med. Blandingen mellom den klassiske Lolita-beretningen og Stridsbergs fantasi inneholder mye av den samme problematikken som i de foregående romanene. Romanen tar i likhet med *Happy Sally* og *Drömfakulteten* opp kvinnens rolle i samfunnet.

1.3 Oppgavens disposisjon i korte trekk

Oppgaven er delt inn i til sammen syv kapitler. I kapittel 2 vil jeg gjennomgå resepsjonen av romanen tettere. Her er målet å belyse anmeldernes sterke fokus på feministen Valerie Solanas og dekke eventuelle andre områder som har blitt kommentert i resepsjonen. Kapittel 3 er en beskrivelse av romanens bestanddeler. Jeg gir også et kort handlingsreferat og reiser spørsmål på bakgrunn av romanens formmessige trekk.

De fire neste kapitlene (4-7) er viet arbeidet med *Drömfakulteten* og er i så grad oppgavens hoveddel. I det 4. kapittelet gjør jeg først rede for Mikhail Bakhtins litteraturteori om romanens polyfoni, for så å anvende den i en lesning av romanen. Fra denne analysen går jeg videre til kapittel 5, som fokuserer på biografisjangeren. Tanken om å skrive et menneskes liv, og problemene med det, går jeg inn på i videreføringen av det polyfone i *Drömfakulteten*. Dette kapittelet fungerer som et bindeledd mellom de to analysedelene. Kapittel 6 er forbeholdt den andre analysen av romanen, denne gangen med utgangspunkt i Julia Kristevas teori om melankoli som kunstnerisk skaperkraft. Her vil jeg problematisere funnene fra arbeidet med Bakhtin, samt knytte de omtalte kapitlene sammen. I kapittel 7 vil jeg vise hvordan romanen passer inn i sin litterære samtid, før jeg i kapittel 8 viser resultatene fra de andre kapitlene.

2 Resepsjon: kunst og kvinnekamp

Drömfakulteten ble utgitt i Sverige i 2006. Den umiddelbare mottakelsen i svensk presse var positiv, romanen ble kalt både ”suveren og grensesprengende [...]” (Krøger, 2007), og Stridsberg har blitt sammenlignet med kanoniserte forfattere som Virginia Woolf (Larsson, 2006). Da romanen ble tildelt Nordisk Råds Litteraturpris 2007 stod også gratulantene i kø fra den store majoriteten av nordisk presse. Bedømmingskomiteen begrunnet tildelingen som følgende:

Stridsberg blandar dokumentärt material och fri fiktion i en febrigt vibrerande prosa. *Drömfakulteten* bär underrubriken ”tillägg till sexualteorin”, och romanen är en svidande uppgörelse med de olika förtryckarmekanismer som verkar i samhället. Sitt allvarliga ämne till trots, är *Drömfakulteten* en roman som bärs fram av en enorm energi och språklig lusta (Nordiska rådet, 2007).

Størsteparten av mottakelsen i Sverige stammer fra da boka ble utgitt, mens en tilnærmet like stor andel av mottakelsen i Norge kom etter den hadde fått prisen, blant annet fordi den først da ble oversatt til norsk, to år etter den opprinnelige utgivelsesdatoen. Dermed fins det to resepsjonsgrupper som har operert med ulike forutsetninger når de har anmeldt boken. Innholdsmessig har resepsjonen likevel vært dominert av et fokus på de samme trekkene på tvers av landegrensene. Noen anmeldelser fokuserer på forholdet mellom den fiktive og den virkelige Valerie, men det feministiske perspektivet dominerer. Et knippe anmeldelser tar for seg Valeries forhold til menn og undertrykte kvinner, men også forholdet til moren. I tillegg har noe oppmerksomhet gått til romanens fragmentariske formbruk og levende språk.

2.1 Forholdet mellom fiksjon og virkelighet

Åsa Beckman starter sin anmeldelse med å fastsette den historiske settingen rundt romanens handling (Beckman, 2006). Hun plasserer romanens handling i tiden rundt kvinnebevegelsens fremtreden i USA og middelklassekvinnenes første demonstrasjoner for fri abort og likestilling. Med historiske årstall, datoer og steder sørger Stridsberg for en tidsskorrekt ramme, men bryter den fort opp igjen. ”Stridsberg varvar episoder ur Solanas liv med dialogpartier som hämtade ur en pjäs” (ibid.). Men Maria Larsson presiserer at det ikke finnes noen andre måter å gjøre det på, til det vet vi for lite om Solanas’ virkelige liv. Dermed er det dét lille vi vet som danner grunnlag for handlingen i romanen (Larsson, 2006). Alt annet er fiksjon og Stein Roll (2008) definerer prosjektet som et forsøk på å dikte seg inn i kunstneren og mennesket Valerie Solanas, begge om en annen, på det han kaller et ”[...] magert

dokumentarisk grunnlag” (Roll, 2008). Siri Kvamme (Kvamme, 2008) legger vekt på at teksten hermer livet til Valerie Solanas, som et forsøk på å forstå henne.

I artikkelen «*en flod av ensamhet att drukna i*» (2007) formulerer Nora Simonhjell møtet mellom det fiktive og det historiske i romanen med at ”spelet mellom det dokumentariske og det biografiske skjer i det fiktive” (Simonhjell, 2007:58). Simonhjell graver seg inn i Stridsbergs utgangspunkt for beretningen om Solanas og konkluderer med at ”romanen er som ein slags parasitt på det levde livet: kva var det egentlig som skjedde? Kunne det til dømes ha skjedd slik som dette?” (ibid.:58). Eventuelle slutninger er umulige, det finnes nemlig ingen konklusjoner eller svar på hvorfor det ble som det ble. Simonhjell stadfester at: ”*Drömfakulteten* er ikkje ein biografi, ikkje eit dokument, men i staden ein tekst som byggjer på ein verkeleg historisk person sitt liv, men brukar altså dette fritt som utgangspunkt for forteljinga si” (ibid.:58). Stridsberg vil vite alt, men Valerie vil ikke fortelle alt. Simonhjell legger vekt på at det å skrive seg inn sammen med en person ikke nødvendigvis er det samme som å identifisere seg med den andre.

I et intervju med Klassekampen har Stridsberg selv sagt følgende: ”- Min Valerie har ingenting med den historiske Valerie å gjøre, selv om hun er sentral som utgangspunkt [...] Den historiske Valerie er blitt borte fra meg” (Larsen, 2008). Dette utgangspunktet er også klart gjengitt i romanens forord, som Kåre Bulie gir uttrykk for i sin anmeldelse *Kunst og tragedie*: Sara Stridsberg har ”[...] tatt utgangspunkt i Solanas’ fascinerende og tragiske livshistorie, men brukt den i fiksjonens tjeneste på en måte som har fått henne til å advare leseren om at boka er en ‘litterær fantasi’ – snarere en ‘anti-biografi’ enn en biografi” (Bulie, 2008). Bulie legger vekt på leken med det biografiske materialet, foran leken med biografien som sjanger⁴. Resultatet er at *Drömfakultetens* Valerie blir Stridsbergs Valerie, en abrupt annerledes skikkelse enn den historiske Solanas. Men Bulie legger vekt på at romanen selv insisterer på å fokusere på motsetningen mellom det fiktive og det faktiske: ”Måten å fortelle på, fortellerens autoritet og fortellingens og all teksts upålitelighet og manipulasjonsmuligheter, er et stadig tilbakevendende tema i romanen: ‘Spiller det noen rolle om fortelleren lyver? Spiller det noen rolle hvem som forteller?’, heter det et sted i teksten” (Bulie, 2008). Henning Gärtner kommenterer også forholdet mellom hva som er ekte og hva som er fantasi i artikkelen *Drömfakulteten Sara Stridsberg* (2007):

Drömfakulteten leker seg fritt med biografisjangeren; den refererer til en rekke reelle hendelser (som mordforsøket på Andy Warhol og rettsaken mot Solanas) og den benytter seg

⁴ Ved å kalle romanen en anti-biografi pekes det også på det formmessige bruddet i forhold til biografisjangeren. Dette ser jeg videre på i delkapittel 2.3, som omhandler resepsjonens fokus på formbruken i romanen.

av sitater fra SCUM-manifestet osv; og dermed forandrer den, enten vi vil eller ikke, enten den vil eller ikke, vårt syn på Valerie Solanas, vårt forhold til Valerie Solanas; samtidig som forfatteren unndrar seg biografens ansvar, gjennom å definere seg bort fra biografisjangeren (Gärtner, 2007).

Daniel Sandström (2006) slår fast i sin anmeldelse at romanen slett ikke er en biografisk roman, på tross av at Solanas figurerer i sentrum. Han legger vekt på at romanen kun kan leses som forfatterens egentolkede arbeid med historien. Men samtidig gir en slik tilnærming til hennes liv oss flere muligheter, fordi "Sara Stridsbergs romanfantasi ursåktar inte Valerie Solanas men den gör henne begriplig, och det sker på en prosa som är både poetisk och medvetat teatral [...]" (Sandström, 2006).

I artikkelen "*Drömfakulteten*" är *svindlande lesning* (2006) tar Maria Edström for seg et relatert element som har kommet i bakgrunnen i brorparten av resepsjonen rundt romanen. Hun skriver først at Stridsberg verken tolker eller forgriper seg på Valerie, men i stedet sirkler rundt henne, tenker på henne, og ved hjelp av respekten for henne skriver en beretning om henne, temaet kjønn og Amerika (Edström, 2006). Etter hvert lar hun også seg selv slippe inn i romanen, ved å la fortelleren bli en egen karakter og deretter føre en dialog med Valerie. "Och det är där, på Bristol Hotel som Sara Stridsberg låter sin Berättare sitta hos Valerie, fråga om hennes liv, hålla henne i handen, studera vid hennes 'drömfakultet'" (ibid.). Og det er i ett av disse møtene mellom Valerie og fortelleren, som Åsa Beckman påpeker, at Valerie kaller Stridsbergs omgang med livet hennes for overfladisk romantisering. Stridsberg har forelsket seg i noen som ikke eksisterer (Beckman, 2006). Henning Gärtner priser nærheten som Stridsberg får leseren til å føle for sin fiktive Valerie og konkluderer sin anmeldelse med at "da du og Valerie nærmer dere slutten, hvor Valerie dør alene på et skittent hotellrom i San Fransisco under et nedpisset laken, kjenner du tårene presse på. Som forfatteren vil du ikke annet enn å være der, holde rundt Valerie, si at du vil gå med henne gjennom ørkenen [...]" (Gärtner, 2007).

2.2 Feminisme, SCUM og Dorothy

De fleste lesningene av *Drömfakulteten* tar for seg Valerie Solanas' særegne form for ekstremfeminisme. I *Framtiden är din, Solanas* (2006) definerer Maria Larsson teksten om Solanas som et oppgjør med patriarkatet, fra gatenivå. Stridsbergs fortellerfigur forsøker å lyse opp mørket som omringet Solanas, for å vise Valerie at det kommer en ny tid, en tid hvor kvinnebevegelsen og likestilling står i sentrum. Og nettopp der vil det være plass til Valerie. I diskursen rundt ekstremfeminismen i romanen, nevnes også Valerie Solanas' faktiske tekst, SCUM-manifestet, flittig. Liv Riiser peker på nettopp dette i artikkelen *Stemningsfull ulykke*

(2008). Manifestet hadde i sin tid en viss innflytelse på kvinnekampen, på tross av det ekstreme innholdet. Stridsberg selv står for den svenske oversettelsen av manifestet (Simönhjell, 2007:57), og Riiser peker på at forfatteren har gitt uttrykk for at det er vanskelig å lese det som noe annet enn politisk satire (Riiser, 2008). Nora Simonhjell hevder at Stridsberg gjør et forsøk på å portrettere kontrastene i USA på 50-, 60- og 70-tallet for å følge opp det Solanas hadde begynt. ”Stridsberg tar opp hansken Solanas kasta frå seg” (Simönhjell, 2007:69).

Daniel Sandström leser derimot den fiktive Solanas i romanen som noe krast annet enn det stereotype mannshaterbildet som omfavner den historiske Solanas. Han fokuserer på at Valerie mer enn noe annet var en forvirret sjel, med urealistiske forhåpninger til Andy Warhol. ”Besvikelse, förnedring och knark kramade om avtryckaren, mer än något annat” (Sandström, 2006). Samtidig fokuserer han på at hatet i *SCUM*-manifestet kanskje vel så mye var rettet mot kvinner, de kvinnene Valerie kalte ”Daddy’s girls”, de kvinnene som fortsatt var avhengige av menn. I romanen blir mennene definert som dyr, mens kvinnene idealiseres og forbindes med fornuft. Kvinnene har intellektet og kjærligheten, mens mennene lar sine rovdyraktige drifter avgjøre for dem. Resultatet blir en fullstendig omvending av den tradisjonelle kjønnsordningen (ibid.). Videre problematiserer Sandström rollen den fiktive Valerie har fått, en typisk kvinnelig offerrolle som stadig går igjen i litteraturen, noe han påpeker at fortellerfiguren i romanen ser ut til å ha fått med seg:

”Jag vill inte leva i en värld där du dör på slutet. Det måste finnas andra berättelser”, säger Berättaren till den dödsmärkta Valerie, som bare alltför väl vet att döden är slutet på alla berättelser, och svarar att ”det finns inte lyckliga slut” (ibid.).

Men selv om Valeries historie er ekstrem, minner Sandström på at hennes ulykkelighet og fornedring absolutt er allmenngyldig.

Henning Gärtner stemmer i med Sandström, når han sier at den viktigste kampen ikke står mellom kvinner og menn, men heller kvinner og de andre kvinnene. Mellom karrierekvinnene og idealkvinnene i *SCUM*-manifestet, uavhengige, frie og dominante kvinner som er klare for å styre (Gärtner, 2007). Men i denne kontrasten peker han på noe som kan være et problem med *Drömfakulteten*, nemlig at Stridsberg med sine inderlige tilnærmingsforsøk kanskje ufarliggjør *SCUM* og, muligens enda viktigere, Valerie selv. Mens Solanas’ manifest er kompromissløst og brutalt, er Valerie såret, bitter og et offer for gjentatte voldtekter i oppveksten (ibid.). På mange måter er det vanskelig å inkorporere den sårbare og fiktive Valerie, med den knallharde historiske Valerie uten å risikere å uskadeliggjøre mye av kraften i *SCUM*-manifestet. For selv om Valerie, som Sandström utgreier, utvilsomt er et

offer for mannssamfunnet, er hun også et forlatt barn, forrådt av sin sviktende mor Dorothy (ibid.).

Forholdet mellom mor og datter har fått noe oppmerksomhet i resepsjonen, men tematikken er likevel forholdsvis uberørt. Sandström finner en dobbelthet i Valerie, som på tross av sin tøffe side, lider av Dorothy's destruktive oppdragelse og manglende evne til å se de truende kreftene rundt Valerie, som "tilfeldigvis" også er mennene i morens liv (ibid.). Bulie priser nettopp dette trekket ved romanen, dens skildring av det brokete og såre forholdet mellom mor og barn (Bulie, 2008). Simonhjell fokuserer på sin side på kjærligheten Dorothy og Valerie føler til hverandre, og dermed hvor mye vanskeligere sviket og den påfølgende skuffelsen blir å takle for sistnevnte (Simonhjell, 2007).

2.3 Formbruk

Drömfakulteten er preget av utstrakt sjangerblanding⁵. Den refererer stadig til andre diktere og leker med språket. Likevel har dette trekket ved Stridsbergs roman måtte finne seg i å havne i bakgrunnen for den mer typiske tilnærmingen til feminisme. Liv Riiser legger vekt på at mønsteret i romanen først blir tydelig etter at leseren har koblet alle de ulike fragmentariske bitene sammen på slutten, til et lappeteppe (Riiser, 2008). Men det blir aldri kjedelig, på grunn av raske, humoristiske og triste dialoger. Riiser påpeker også at på tross av den amerikanske stemningen er det Stridsbergs svenske språktone som leder an, det er tross alt Stridsbergs Valerie som er hovedperson i beretningen (ibid.).

Ifølge Maria Larsson mangler romanen tilsynelatende en kronologi, men bruker i stedet en indre logikk for å knytte de ulike scenene sammen (Larsson, 2006). Hun skryter videre av Stridsbergs språkbruk og kommenterer at forfatteren "[...] söker sig i *Drömfakulteten* mot ett nytt språk bortom exilen i en patriarkal kultur, ett språk för det Annorlunda tänkande som är Valerie Solanas och som växt fram på det amerikanska samhällets botten" (ibid.). Ved hjelp av de dårlige erfaringene fra det patriarkalske samfunnet finner hun sitt nye språk.

Stein Roll peker også på mangelen på kronologi og definerer fortellerstilen som flimrende "[...] uten direkte kronologisk fremdrift; likevel barndom med seksuelle overgrep av faren, hjemløs som 15 åring, prostitusjon og narkotikamisbruk til hun som lynende intelligent doktorgradstudent i psykologi bryter opp og flytter til New York og Chelsea Hotel" (Roll, 2008). Men Roll er likevel udelt positiv og definerer romanens komposisjon som "[...]

⁵ Selv om dette er et typisk trekk ved romansjangeren, vil jeg senere diskutere hvorfor jeg mener det er snakk om en spesiell form for sjangerblanding.

nære det gyldne snitt” (ibid.). Siri Kvamme bruker et annet bilde på den fragmenterte handlingsgangen, når hun sammenligner romanen med et foredrag holdt på en gammeldags overheadmaskin (Kvamme, 2008). Men i stedet for å fjerne de gamle arkene før nye blir lagt på, legges alle sammen oppå hverandre. Resultatet blir at teksten er tykk og ugjennomtrengelig.

Kåre Bulie mener *Drömfakulteten* tar bruk av det store mangfoldet som finnes innenfor den brede romansjangeren (Bulie, 2008). Han peker på at boka er ukonvensjonelt formgitt, med blanding av dramatiske dialoger og den allerede nevnte interaksjonen mellom forteller og hovedperson. Bulie stiler seg positiv til bokas form. Det er kanskje vanskeligere å komme inn i boken, men den ekstra innsatsen er det verdt. Han fokuserer også på Stridsberg evne til å vise at Valerie motsetter seg alle fortolkninger av ord, selv de enkle og tilsynelatende åpenbare. Den fiktive Valerie nekter å la seg kneble av mannsspråket og dets definisjoner.

Cathrine Krøger skryter kort av sjangerleken i *Drömfakulteten* i anmeldelsen med samme navn (Krøger, 2007). Hun sier at: ”generelt virker Stridsberg nesten grenseløs i sin evne til å leke med ulike sjangrer – uten stive kompositoriske fakter” (ibid.). Henning Gärtner går langt i å kalle Stridsbergs diktertunge for genial da han sier at boken er en ”parasittisk-postmoderne sitatmaskin” (Gärtner, 2007). Og Nora Simonhjell stemmer i og kaller språket ”[...] poetisk, fandenivoldsk, drøymande, assosiativt, allitererande, dramatisk, satirisk og prosaisk på same tid” (Simonhjell, 2007). Daniel Sandström derimot, er uenig og er blant de få som kommenterer at språket i blant kan virke noe statisk, spesielt i dialogene (Sandström, 2006). Åsa Beckman peker også på dialogene og mener at Stridsberg sliter med å finne en skikkelig stemme som *er* Valerie (Beckman, 2006). Hun tviler rett og slett på at romanfiguren Valerie i det hele tatt kunne ha skrevet *SCUM*-manifestet. Dette leder Beckman til å konkludere med at Valeries frie fantasi burde ha vært enda friere.

2.4 Oppsummering

I denne delen har jeg forsøkt å gi en oversikt over de ulike hovedfeltene som har blitt kommentert i resepsjonen til *Drömfakulteten*. Jeg har først tatt for meg anmeldernes fokus på forholdet mellom fiksjon og virkelighet i romanen: hvordan den fiktive historien samarbeider rundt den historiske, hvordan Stridsberg forsøker å finne ut hvorfor Solanas’ liv ble som det ble ved å leve det om igjen og hvordan Stridsberg skaper sin egen Valerie og møter henne – ved hjelp av en konfrontasjon mellom forteller og hovedperson – i romanen.

Videre har jeg tatt for meg resepsjonens fokus på kjønn, kvinnekamp og feminisme. Her fokuserer anmeldelsene på den historiske Valeries ekstremfeminisme og hennes *SCUM*-manifest, på den tragiske kvinneskjebnen som ligger under den harde overflaten, på den aparte handlingens tragiske allmenngyldighet, på kvinnene som egentlig står mest i veien for likestilling og kort på forholdet mellom Valerie og moren. Til slutt har jeg gjennomgått anmeldernes fokus på formbruken i romanen. Her har sjangerblandingen, den fragmentariske komposisjonen, den gode utnyttelsen av romansjangerens diversitet og noe kritikk av dialogsekvensene blitt hyppigst omtalt.

Selv om resepsjonen langt på vei kommenterer hovedtrekkene ved *Drömfakulteten*, er det noen avgjørende trekk som får lite oppmerksomhet. Dette ser vi for eksempel i omtalen rundt ekstremfeministen Valerie. En svært liten andel av resepsjonen fokuserer på hennes forhold til Dorothy – og velger i stedet å fokusere på det ekstreme mannshatet selv om Valerie Solanas' selvproklamerte erkefiender er såkalte "Daddy's girls". Der forholdet faktisk er tatt opp er det dessuten gjort med svært knapp omtale.

De fleste anmelderne nevner sjangerblandingen, men går ikke mer i dybden på hva den gjør med romanen. Hvordan bidrar formen til romanens prosjekt: å skrive om Valerie Solanas? I tillegg blir blandingen av biografiske "facts" og Stridsbergs fantasi knapt problematisert i det hele tatt. Stridsberg definerer selv romanen som "fantasi" i forordet, men det er ikke til å komme bort i fra at *Drömfakulteten* handler om en reel historisk skikkelse. Blant annet Henriette Thune problematiserer dette forholdet i artikkelen *Sara Stridsbergs Drömfakulteten (2005) - et Bakhtinsk møte - en estetisk hendelse (2009)*⁶.

⁶ Thune påpeker at mylderet av stemmer i romanen åpner opp for å lese romanen som polyfon. Mikhail Bakhtins polyfoni-begrep tillater at en heltefigur kan utvikle seg helt fritt og selvstendig, på linje med forfatteren. I det den likeverdige relasjonen mellom hovedperson og forfatter er opprettet oppstår, ifølge Bakhtin, også sannheten (Thune, 2009:4). I *Drömfakulteten* skjer dette møtet direkte da Berättaren møter Valerie. Bakhtins polyfonibegrep vil jeg gjøre rede for i delkapittel 4.1.

3 Beskrivelse av romanen

Drömfakulteten fremstår ved første øyekast som narrativt, kompositorisk og formmessig forvirrende⁷. Derfor lønner det seg først å få en foreløpig oversikt over romanens ulike trekk.

3.1 Handlingsreferat

Drömfakulteten begynner og slutter med Valeries død, på et billig hotell for sosialklienter og horer i San Fransisco april 1988. Gjennom fem deler reiser vi frem og tilbake i hennes liv, fra sommeren i Ventor i 1945, til hennes mor Dorotheys telefonintervju med New York Magazine tre år etter hennes død, i april 1991. De fem titulerte delene omhandler i hovedsak ulike faser i Valeries liv⁸.

Bambiland tar for seg barndom og oppvekst med seksuelt misbruk og en fraværende mor. Dorothy er involvert med mange menn, som igjen forgriper seg på Valerie. I *Oceanerna* følger vi Valerie i ungdomstiden og hennes forhold til brorsfiguren Silkepojken, før vi i *Laboratorieparken* får vite mer om hennes tid som psykologistudent. Her bor Valerie med kjæresten Cosmogirl. Samtidig prostituerer hun seg og selger sin egen kropp, men nå får hun, som hun sier selv, i det minste penger for det: ”jag sålde min fitta hela livet, men jag sålde aldrig min själ. Min fitta är inte min själ” (s. 185). På denne måten finansierer hun mat, klær og doktorgraden. I *Fabriken* får vi innblikk i den vanskelige tiden i New York. Valeries samtaler med psykiaterne på Elmhurst Psychiatric Hospital blir avløst av samtaler med Andy Warhol og de andre kunstnerne på The Factory. I den siste delen, *Love Valerie*, bevitner vi mordforsøket på Andy Warhol og, ikke minst, Valeries død. Med Cosmogirl ved sin side sovner Valerie en siste gang.

3.2 Narratologiske trekk

Romanen åpner med en beskrivelse av et skittent hotellrom i Tenderloin District, San Francisco. Valerie Solanas ligger døende på en sliten madrass, innfelt i neonlyset og

⁷ Jeg bruker i denne oppgaven 2005-utgaven av *Drömfakulteten*: Stridsberg, Sara (2005): *Drömfakulteten* – tillägg till sexualteorin. Pössneck: Albert Bonniers Förlag. Referansene fra romanen vil fra nå av kun bli merket med sidetall. Disse referansene peker til denne utgaven.

⁸ På tvers av de fem delene eksisterer det flere ulike handlingsrekker. Disse rekkene er blandet sammen og plassert overalt i romanen. Dialogen mellom Valerie og Berättaren på hotellrommet i Tenderloin District nær hennes død, i april 1988, går igjen i hele romanen. Vi får ellers se Valerie som barn somrene 1945-48, som tenåring ved Alligator Reef i 1951-55 og sammen med den mystiske brorsfiguren Silkepojken i en reise over USA mellom 1951-52. Fra 1958-66 lever Valerie sammen med kjæresten Cosmogirl og studerer, mens hun i 1967-68 holder til på The Factory. I 68' blir vi vitne til hennes drapsforsøk på Andy Warhol og rettsprosessen som fulgte. I 1969 skildres perioden på Elmhurst Psychiatric Hospital og fengselsoppholdet som varer til 1971.

pornomusikken utenfor vinduet. Politirapporten fylles ut fem dager senere, etter at Solanas ble funnet død og uttørket, på kne foran sengen. Hun har sist blitt sett av hotellpersonalet noen uker tidligere, skrivende foran vinduet. Fortellerstemmen er melankolsk og undrer på hvordan Valerie hadde det da. ”Jag tänker mig högar av papper på skrivbordet [...] jag tänker mig Valerie febrig i sängen [...] jag tänker mig utkast og manuskript överallt i rummet [...] Jag tänker mig att jag är där hos Valerie” (s. 7). Innledningen danner utgangspunkt for fortellerens (og Stridsbergs) innlevelse i Valerie.

Drömfakulteten operer både med en intern synsvinkel, som i eksempelet ovenfor, og med en ekstern synsvinkel, som beskriver verdenen rundt Valerie og alt som skjer med henne. Fortellerens posisjon varierer mellom å være intern og ekstern. I enkelte passasjer snakker fortelleren direkte med hovedpersonen (intern), mens fortelleren ved andre anledninger ikke deltar i historien, men befinner seg utenfor (ekstern). Store deler av beskrivelsene er rettet direkte mot Valerie selv: ”Blodet går så långsamt genom kroppen. Du river dig på bröstet, gråter och ropar, famlar med händerna i sängkläderna” (s. 16). Beskrivelsene skaper en nærhet mellom Valerie Solanas og fortelleren. Andre ganger går fortellerens beskrivelser over i kursiverte førstepersonstankestrømmer: ”Fragment och skärvor av ljus flimrar fortfarande och händerna famlar efter Dorothy. *Jag hatar mig själv och jag vill inte dö*” (s. 16). Resten av handlingen får vi gjennom dialoger, komponert i dramatisk form, og gjennom alfabetisk organiserte lister.

Fortelleren er temporalt plassert samtidig som handlingen, og ved hjelp av presensform blir den samtidige narrasjonen intens, på tross av at romanen begynner med slutten, for så å hoppe uanstrengt mellom ulike episoder i fortiden. Handlingsrekkefølgens form kan kanskje ses på som motivert av en sorgprosess: Stridsbergs forteller begynner med å se tilbake på Valeries liv for å hjelpe henne med å takle sorgen hun aldri taklet da hun levde. For det meste er fortelleren stedlig plassert utenfor handlingen i en ekstern fortellerposisjon, men det finnes unntak. Fortelleren manifesterer seg flere ganger også som en karakter i handlingen, en karakter som tar del i en direkte dialog med romanfiguren Valerie. I disse delene forsøker også fortelleren å påvirke Valerie, og gjør dermed et forsøk på å direkte intervenere i handlingen:

BERÄTTAREN: Jag drömmer om ett annat slut på berättelsen.

VALERIE: Du är ingen riktig berättare.

BERÄTTAREN: Jag vet det.

VALERIE: Och det här är ingen riktig berättelse (s. 40).

Beskrivelsene i *Drömfakulteten* kommer fra fortelleren, med sin eksterne synsvinkel på livet og ulykkene til Valerie. Distansen varierer derimot, i blant er fortelleren tett inne på Valerie, i blant føles det som om hun er langt unna. I visse segmenter får vi innsyn i Valeries nakne følelser, men det er likevel et usikkerhetsmoment om det er snakk om hennes faktiske følelser, eller følelser forfatteren tillegger henne: ”Jag önskar att dagsljuset försvinner, att någon hänger en filt för solen, för neonskyltarna, att någon stänger av porrmusiken och den här dödssjukdomen” (s. 19). Perspektivet i romanen er størsteparten av tiden festet til Valerie og i de aller fleste segmentene er det hun som er i fokus eller en fokuserende.

Når det gjelder graden av indirekte fortellernærvær⁹ i *Drömfakulteten* er det klart at fortelleren forteller sin egen historie. Romanen er hennes innlevelse i Valeries allerede levde liv. Samtidig bruker fortelleren liten tid på seg selv, her er fokus på Valerie, med unntak av noen direkte formaninger:

BERÄTTAREN: Jag vill inte leva i en värld där du dör på slutet. Det måste finnas andra berättelser.

VALERIE: Döden är slutet på alla berättelser. Det finns inga lyckliga slut.

(Tystnad)

BERÄTTAREN: Jag vill bara prata med dig, Valerie.

VALERIE: Och jag vill inte dö såhär (s. 40).

Fortellerens diskurs er preget av monologer og fortellerens beskrivelser, i en tilsynelatende tilfeldig blanding, med en indirekte fri stil og det som later til å være et indre språk hos ”Berättaren”. Samtidig tillegges Valerie visse indre tankestrømninger:

Och det är inte din stil att ligga och svamla för dig själv i ett hotellrum när du vet att du är ensam och väntar på att dö, det är bara all den här febern som gör dig förvirrad. Allt du vill är att hålla dig kvar i rummet och inte falla genom mörkret och inte genom lukten av skog och sockerdricka och stillastående flodvatten och solen som kastar sig över picknickfilten, det starka syntetiska fyrtiltalsljuset (s. 21).

Fortelleren er aktiv i romanen, men ikke i den gitte handlingen, hvor Valerie får fritt spillerom. Tidsaspektet i *Drömfakulteten* gir grobunn for mye diskusjon. I relasjonen mellom historie og diskurs ender romanen opp med en anakron rekkefølge. Dette innebærer at kronologien er forlatt, selv om det er mulig å lappe de ulike bitene sammen kronologisk ved hjelp av de nøyaktige årstallene som blir anvendt. Romanhandlingen hopper frem og tilbake mellom ulike perioder i Valeries liv. Likevel fungerer de ulike periodene sammen, nærmest i

⁹ Indirekte fortellernærvær er i narratologien omtalt som modalitet: et begrep som vurderer graden av indirekte fortellernærvær i litterære tekster. Det vil med andre ord si i hvor stor grad den fortalte handlingen bærer spor av en forteller (Gaasland, 1999:32).

et kausalt forhold, som da handlingen går rett fra Valeries opplevelse av voldtekten i barneårene til rettsaken etter skuddene mot Andy Warhol (s. 32, 33). Selv om det er vanskelig å oppfatte en klar kronologi i livet hennes, gir de ulike fragmentene oss bedre innsikt i hvorfor ting ble som de ble.

Tempoet i romanen varierer stort, visse små hendelser får mye oppmerksomhet, mens det andre ganger kan brukes få setninger på store perioder av Valeries liv. Romanen er gjennomført narratologisk flerfoldig, og utnytter dermed mulighetene som ligger i sjangeren til det fulle. Tekstmengden og hendelsene jobber sjelden på samme nivå: Vi får se narrasjon som overskrider historietiden noen steder, mens vi får se mer ubegrenset narrasjon og ingen historietid i det hele tatt andre steder.

3.3 Kompositoriske trekk

Drömfakulteten begynner og slutter med Valeries død, på et billig hotell for sosialklienter og horer i San Francisco april 1988. Romanen er delt i fem ulike deler som i hovedsak omhandler ulike faser i Valeries liv. Innad i hver av delene råder det likevel et stille kaos av ulike tekstfragmenter og hopp i tid og sted. Varierende situasjoner, synsvinkler og episoder skaper sammen oppfatninger av de ulike periodene, og Valerie dør, i overført betydning, i hver eneste del. For hvert steg i livet hennes bærer det nærmere undergangen, hun sviktes i ungdomstiden, på universitetet og i kunstmiljøet. Etter hvert blir nederlagene for mange og hennes sykdom ender med en ensom død.

I tillegg til de 5 delene har også romanen en fortekst og et etterord hvor romanens fortellerstemme legger rammene for prosessen hun skal/har vært gjennom. Et eksempel finner vi i etterordet hvor fortelleren tar steget ut av romanen:

Efter romanen besöker jag Tenderloin District i San Francisco, det lilla området av sjukdom mitt i staden vid Stilla havet. Bristol Hotel är fortfarande ett socialfallshotell i stadens regi och Tenderloin är fortfarande ett helvete. Det sägs at hotellet har blivit mycket bättre sedan åttiotalet när Valerie bodde där (s. 359).

Romanens plot drives videre av prosjekt- og konfliktaksen. Den ytre spenningen mellom Valerie og mennene i hennes liv, og Dorothy, driver handlingen fremover, da Valerie vil ta et oppgjør med mennene og kvinnene i det patriarkalske samfunnet. Hun er tekstens hovedaktør, og prosjektet hennes er å nå ut til andre med sitt radikale manifest og filmen Andy Warhol har lovet å hjelpe henne med å lage. Men mange mennesker jobber i mot henne. Motstanden er personifisert i Andy Warhol, selv om også rettssystemet, og hennes egen mor, skaper

problemer. Mennene i beretningen og samfunnet vil ikke arbeide for reell likestilling mellom kjønnene, og enda mindre akseptere Valeries radikale kjønnssyn.

Men Valerie møter også hjelpere på sin vei. Elskerinna Cosmogirl møter hun på universitetet, og sammen utfordrer de mannshegemoniet i akademia og samfunnet generelt. Dessverre kommer de alene ikke langt, og de lider dermed samme skjebne som utallige kvinner før dem. Men Cosmogirl fungerer likevel som en sjelden støttespiller, når de bestemmer seg for at ”det är en politisk handling att alltid ha läppstiftet utanför munnen” (s. 50) eller når Valerie får godkjennelse av henne når det gjelder manifestet:

VALERIE: Jaha. Har du läst i manifestet?

COSMO (*fimpar cigaretten på fönsterblecket*): Jag älskar det.

VALERIE: Gör du?

COSMO: Det vet du (s. 55).

Midt i romanen møter Valerie en annen hjelper i Silkepojken, på en strand mot Stillehavet. Nora Simonhjell karakteriserer han som en fantasifigur, den eneste mannen som kun eksisterer for hennes skyld (Simonhjell, 2007). Stridsberg har skapt han som en støtte for Valerie. Sammen jobber de som prostituerte for å tjene penger, og som Valerie ville sagt, få ”kontroll over kukene”. Selv etter Silkepojken har druknet kommer han tilbake i drømmene til Valerie og snakker med henne. Tragisk nok er Silkepojken den eneste mannen med positiv innflytelse på hennes liv, og han er attpåtil et resultat av hennes egen fantasi. Valerie roper etter fantasifiguren når hun tenker for lenge på døden:

Strax före sömnen sträcker du händerna efter det döende ljuset, marelden glittrar i det tjocka bruna vattnet.

Silky?

... är du där Silly?... (s. 111, 112).

Plotutviklingen i *Drömfakulteten* følger en forholdsvis tradisjonell gange. Eksposisjonen finner vi i introduksjonen, hvor vi får presentert situasjonen etter Valeries død, som danner utgangspunkt for den videre handlingen. Den melankolske følelsen hun kjenner går igjen gjennom hele romanen. Igangsettingsfasen, eller bruddet, kommer når Valerie får lovnader fra Andy Warhol, om hjelp til å lage sin feministfilm. Det har ulmet lenge i Valerie før dette, men spenningsstigningen begynner først ved dette. Spenning bygges opp med Valeries uttalelser og tanker om hevn, hennes stadig mer introverte og uforståelige oppførsel, helt til klimakset

med skuddene mot kitschregissøren. Perioden etter føles tom og trist, og til slutt dør Valerie, ensom og alene.

3.4 Stilistiske trekk

Med en blanding av stiltyper, som for eksempel fagtermer, tungt metaforisk språk, svært varierte adjektiver, fornavn og kallenavn, klisjeer og standardformuleringer, moderne slang, dagligtale og formelt språk, fremstår bokens stil som levende og flerfoldig. Teksten henter dessuten inn inspirasjon fra mytologi, populærkultur og den faktiske historien. I tillegg finner vi også flere usiterte referanser, fra Solanas' *SCUM*-manifest, via moderne populærkultur og til dramatikerne Sarah Kane og T. S. Elliot. Et eksempel er Stridsbergs spill med avdøde Kurt Cobain¹⁰. En av de mer kjente låtene Cobain skrev var *I Hate Myself And Want To Die*. Fortelleren tar i bruk tittelen, og modifiserer den, når Valerie på dødsdagen sier at "*jag hatar mig själv och jag vill inte dö*" (s. 16). Dødsfrykten som Valerie plages av gikk også igjen gjennom hele Kurt Cobains karriere, og førte til at han tok livet av seg.

Stridsberg følger opp *Drömfakultetens* innledning med Claudia Rankines (1963-) diktstrofe "*Hope was never a thing with feathers*" (s. 5), som ifølge Henriette Thune, i sin artikkel *Sara Stridsbergs Drömfakulteten (2005) – et Bakhtinsk møte – en estetisk hendelse*, spiller på Emily Dickinsons dikt "*Hope Is The Thing With Feathers*" (Thune, 2009:10). Thune legger til at Rankine er relevant for *Drömfakulteten* også fordi forfatteren står bak diktet "*The End Of The Alphabet*", som kan trekkes opp mot de alfabetiske listene i romanen. Thune spør hva som venter på den andre siden, om vi sammen med Rankine befinner oss på slutten av alfabetet (ibid.:10).

I tillegg er, som nevnt i sammenheng med resepsjonen, *SCUM*-manifestet flittig referert til i romanen. Stridsbergs eget forord i oversettelsen av manifestet fra 2003 har store likheter med forordet i romanen:

56th Mason Street, 25 april 1998, Bristol Hotell Tenderloin. Valerie dør ensam på ett sosialfallshotell i torskdistriktet i San Francisco, porrbiografer och flickor och fittor för ingenting.

Lungemfysem, lunginflammation, en ökens ensamhet.

I polisrapporten står det att hon knäar vid sängen (gråter hon?), att rummet är i ordning.

Antackningar överallt. Manifestet, utkast, idéer, pjäser, manuskript. Hennes kropp är täckt av maskar. Några veckor tidigare har en anställd sett henne sitta och skriva vid fönstret.

En hög med papper på skrivbordet, silverkappan, cigaretterna. Utkast överallt. Sol kanske.

Vita moln (Solanas, 1967 sitert i Thune, 2009:11).

¹⁰ Kurt Cobain (1967-1994) er kjent som vokalist for grungebandet Nirvana, som i skiftet mellom 80- og 90-årene hadde stor betydning for rockemusikkens utvikling på verdensbasis, bla. på grunn av sine melankolske og selvhatende tekster.

Thune hevder dette kan vise at Stridsberg som forfatter er svært nær romanfiguren *Berättaren*, selv om hun verken er den utførende forfatteren eller den fiktive fortelleren, da heller i en posisjon som innbefatter biter av begge (Thune, 2009:11).

Drömfakulteten har dessuten en stor språklig spenst. Språket varierer mellom det sårbare og det brutale, det poetiske og det systematiske, det drømmende og det marerittaktige. Stridsberg skriver satirisk, assosiativt og prosaisk, på en gang. Men i motsetning til Solanas, som er en beinhard radikalfeminist, er Stridsberg en dikter med en mykere, mer moderne, stemme. Der hvor Valerie fremstår som sint, stormfull og til tider rabiatt, er Stridsbergs fortellerstemme mer forsiktig, poetisk og kontrollert. Språket er levende, og det driver handlingen fremover. Samtidig jakter protagonisten Valerie på kontrollen over sitt eget språk, som da Dorothy og Valerie sitter ved Alligator Reef på sistnevntes bursdag og leser:

DOROTHY: Vad läser du?

VALERIE: Jag vet inte, min hade ingen pärm.

DOROTHY: Jag tar med mig min bok till baren en stund. Det kanske går bättre att läsa där.

VALERIE (*med blicken i boken*): Gör det Dorothy.

DOROTHY: Jag går inte till telefonkiosken i dag. Jag har ingenting att säga honom. Vi åker inte tillbaka. Punkt.

VALERIE: Du har svurit på dina bröst.

DOROTHY (*sneglar i urringningen*): Jag vet.

VALERIE: Allt eller inget.

DOROTHY (*flackande ögon och ögonfransar under solen*): Allt. Jag väljer allt. Jag menar jag väljer dig. Punkt. Slutpunkt. Slutet på boken. Jag går till baren nu. Jag tycker om den här boken. Jag tycker att det är intressant, på riktigt och viktigt. Det här med böcker. Även om det inte verkar så. Det kanske inte verkar som om jag är intresserad av böcker fast jag är det. Jag skal koncentrera mig. Allt är inte som det verkar, Valerie... Valerie?

VALERIE: Jag vet Dolly. Gå nu. Jag läser (s. 80, 81).

Mens Dorothy ikke viser interesse for å lese bøker, og har, ifølge fortelleren, valgt en "tjock og rosa" (s. 80) som hun bærer "som ett smykke" (s. 80), har Valerie valgt en bok uten omslag. Forskjellen mellom mor og datter er ekstra tydelig fordi det er Valeries bursdag. Hun (Valerie) er opptatt av å lese og lære, Dorothy er kun opptatt av tilbehøret i sminkeputen.

Skillet mellom det konkrete og det åndelige ser vi også tydelig i forholdet mellom overskriftene og teksten. Nær alle de ulike passasjene i romanen er satt til et visst tidspunkt med overskrifter som spenner i tid fra "NEW YORK MAGAZINE, 25 APRIL 1991" til "VENTOR, SOMMAREN 1945"¹¹. Innad i hver passasje er derimot stilen helt ulik, via dramatiske scener, mer tradisjonelle beskrivelser, lyriske passasjer, alfabetiske lister til dokumentariske fakta.

¹¹ Unntaket er de alfabetiske listene "Berättarna", "Arkitektarna", "Psykoanalytikerna", "Parasiterna", "Presidenterna" og "På andra sidan alfabetet", samt de ikke-tidsatte passasjene "Julaften, samtal två/tre", "Att sväva omkring i vetenskaperna I/II", "Stor konst", "Notis till okänd författare", "Cosmos och dina långa tystnader", "Cosmogirl my love", "Filmsekvens, den sista från Fabriken", "Andy och döden", "Aritmetikk och

Det finnes flere grafiske virkemidler i romanen, som plutselig kursivering. På et punkt brukes teksteffekten for å støtte Valerie: *”Tänk på att det bara är byggnader, Valerie, bara byggnader och böcker och människor tillverkade av blod och tårar”* (s. 157). I en annen passasje brukes kursiveringen for å vise Silkepojken tanker: *”Havsfåglarna skriker utanför husvagnen och när han pratar med sig själv i sömnen låter han som ett barn – jag vill inte ha mera glass – inte hajarna – nej inga mera hajar – jag lovar – bara sjunga en liten snuskig trollsång för snälla Mister Biondi [...]”* (s. 135). Kursiveringen dukker også opp i dialogpassasjene, ofte beskrivende, *”SILKEPOJKEN (till prästen): Gör som hon säger”* (s. 115), men også midt inne i de talte dialogene: *”VALERIE: Du... Du skal säga du. Inte jag”* (s. 116). Stilen er i det hele tatt i stor grad varierende, som for eksempel i følgende dialog hvor Valerie plutselig bryter opp med store bokstaver: *”VALERIE: Materialet heter HON KOMMER INTE”* (s. 97).

Et annet fremtredende grafisk trekk er bruken av linjeavstander og store tomrom for å skape stemninger i teksten. Dette ser vi blant annet når Valerie tenker på Cosmogirl noen dager før døden inntreffer på Bristol Hotel:

Vad är meningen med förlåtelse om den följs av döden?

Cosmo?

Cosmogirl? (s. 54)

Grammatikalsk sett er det enkelt å få øye på Stridsbergs varierte ordforråd. Valerie bruker for eksempel flere aparte ord, som *”fnaskmaterial”* (horemateriale), *”kycklingbensmörgåsar”* (kyllingbeinssmørbrød) og *”järndoftande”* (jernluktende). Visse enkeltord får også nye betydninger, en spesiell vri, noe som kan kobles sammen med Valeries forsøk på å få kontroll over språket. Dette kommer tydeligst frem i Valeries møter med rettsystemet, først på lavere nivå og etterpå i høyesterett, da hun stiller spørsmål med alle formaliteter og prosedyrer som opprør mot konvensjonene:

MANHATTAN CRIMINAL COURT: Du har rätt till advokat. Det finns människor som är beredda att betala för att försvara dig. Monsieur Maurice Girodais, ägare av Olympia Press, har erbjudit sig att betala för ditt försvar.

surfing I/II/III”, *”Amerika, livet är en rättgång”* og den avsluttende passasjen *”Ett sista upplyst rum, en exploderande lija i mörkret”*.

VALERIE: Jag vill inte ha hans advokater. Jag gjorde rätt. Jag ångrar ingenting. Jag hade en massa skäl. Det är inte ofta jag skjuter någon. Jag gjorde det inte för ingenting. De hade mig fastspänd och det var inte särskilt trevligt. De tänkte göra något som skulle ruinera mig.
MANHATTAN CRIMINAL COURT: Stryk alla uttalanden från den anklagade.
VALERIE: Stryk ingenting. Allt det ska med i protokollet. Jag upprepar mig. Jag fortsätter att upprepa mig. Jag kan upprepa mig hur många gånger som helst (s. 33, 34).

STATE SUPREME COURT: Kommer försvaret att höra den tilltalade i rätten?
FLORYNCE KENNEDY: Nej. Den tilltalade är inte *tillräknelig*.
VALERIE: Jag är tillräknelig. Jag har aldrig känt mig mera tillräknelig.
FLORYNCE KENNEDY (*viskar*): Jag vet att du är tillräknelig, men du har ingenting att vinna på det i rätten.
VALERIE: Vinna eller försvinna ut ur historien (s. 85).

3.5 De løse endene

Overblikket over romanens trekk viser oss at den er satt sammen som et persisk teppe, med varierte mønster som alle faller sammen, som i en film. Samtidig er det også sømmer som ikke finner hverandre, åpne rom som etterlater mange spørsmål. Vi får aldri et klart svar på hvorfor hun forsøkte å ta livet av Andy Warhol, ei heller hvorfor hun aldri tok kontakt med sin mor når hun ble eldre. Som lesere er det også vanskelig å forstå hvorfor hun tok en så ekstrem vei, sett bort i fra den medisinske diagnosen. Men dette er kanskje en del av poenget for Stridsberg. Alle spørsmål kan ikke besvares, og om de kan det ut i fra historien om et levd liv, er opp til hver enkelt å besvare som de vil. *Drömfakulteten* fremstår som én mulig versjon av Valeries levde liv.

Valeries møter med rettssystemet viser dette. Hun forsøker å få makt over språket ved å definere den virkeligheten hun er utsatt for, på sin egen måte. Dette innebærer at hun trosser blant annet det mannsdominerte rettssystemet:

FLORYNCE KENNEDY (*till rätten*): Ge oss ett ögonblick bara är ni vänlig, Mister Dickens...
VALERIE: Hette han kuken sa du den där domaren?
FLORYNCE KENNEDY: Dickens heter han, Valerie, i rätten heter han Dickens och ingenting annat.
VALERIE: I min rätt heter han kuken (s. 85).

Valerie vil ikke være en del av mennenes rettssal: Uten kontrollen over språket kan hun ikke bestemme over sin egen eksistens, og da er alt håp ute. Hun nekter derfor å innfinne seg med samfunnets institusjoner, som jeg leser som monologiske, jf Mikhail Bakhtins begrep. Bakhtins teori om forholdet mellom det monologiske og det polyfone vil jeg se nærmere på i neste kapittel.

4 *Drömfakultetens flerstemmighet*

Filosofen, lingvisten og litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin (1895-1975) utviklet sine teorier om flerstemmighet i litteraturen da han følte at de eksisterende tilnærminger ikke tilfredsstillende tok tak i romanens demokratiske potensial. Han utarbeidet sin teori ut fra en tolking av verkene til den russiske forfatteren Fjodor Dostojevski (1821-1881). Bakhtin mente at tilnærmingen var revolusjonerende, fordi han stilte spørsmål ved det etablerte synet på romanen og mot dem som tilla Dostojevskis verk en konkret forfatterintensjon. Teoriene hans ble kjent for vesten da Julia Kristeva (1941-) oversatte hans tekster til fransk. Målsetningen var å overvinne kløften mellom en formalistisk og en fenomenologisk tilnærming til litteratur som strukturalistene interesserte seg for (Bakhtin, 2003:41). Der formalistene fokuserte utelukkende på form, og idelogene utelukkende på budskap, ville Bakhtin anvende en analyse som kunne integrere begge deler.

4.1 Mikhail Bakhtin om eposet og romanen

Skillet mellom eposet og romanen som sjangere er et viktig fundament i Bakhtins tilnærming til litteraturforskning. Fra *Odyseen* ca. 700 år f. Kr., via de greske tragediene, Nikolaj Gogols *Døde Sjeler* (1842), og frem til Leo Tolstojs *Krig Og Fred* (1867-69), har alle de store verkene, ifølge Bakhtin, vært kjennetegnet av det han kaller for en ”monologisk” struktur. Men den moderne romanen oppstod senere, for Bakhtin med Dostojevski, og med røtter i antikken, hos Cervantes og Rabelais. Romansjangeren henter fremdeles mye fra eposet, men denne gangen gjennom en ny relasjon. Om eposet var monologisk, er den moderne romanen det motsatte: polyfon. Det innebærer en ”[...] form for struktur i en litterær prosatekst (særlig romanen) der de ulike stemmene er sidestilt og ikke underordnet forfatterens stemme” (Lothe, Refsum, Solberg, 2007:173).

Fordi språket hele tiden inngår i og oppstår fra en kontekst, vil vi bli påvirket av den hver gang vi bruker et ord. Konteksten preger dermed ordene vi bruker. Bakhtin vil vise hvordan kunstverket, som en samling av ulike ord, og hvordan konteksten, for eksempel samfunnet, inngår i verket. Konteksten er dynamisk og forandrer seg alltid, dermed er det umulig å finne entydige absolutte betydninger i ordene og teksten. Og det er i romansjangeren at dette best kommer frem i litteraturen (Bakhtin, 2003:45).

I essayet *Epos og roman: om romanstudiets metodologi*, først utgitt 1941, hevder Bakhtin at romanen er den eneste sjangeren som fremdeles skapes og som enda ikke er avsluttet (Bakhtin, 2003). Dermed skiller den seg ut fra de andre sjangrene og den etablerte

harmonien dem i mellom. De fastsatte litterære reglene kan ikke anvendes på romanen. Romanens frihetspotensiale kan bidra til å sprengte de etablerte litterære konvensjonene, og har også rom for å parodiere av de andre sjangrene. Bakhtin hevder at i den perioden romanen har vært den fremste sjangeren har litteraturen utviklet seg mest, og en av grunnene er at den som eneste sjanger har en evne til å ta selvkritikk (ibid.:121). Romanen er den eneste sjangeren som er kommet som et resultat av forandringene verden har gjennomgått. Derfor har dens fremmarsj gjort det nødvendig å omstrukturere hele litteraturteorien, fordi den utfordrer alle de konvensjonelle teknikkene for å lese litteratur.

Bakhtin gir videre en historisk beskrivelse av den polyfone romanens fremvekst. På 1700-tallet vokser det frem en ny romantype, blant annet med Henry Fieldings roman *Historien om Tom Jones, et hittebarn* (1749). Felles for utgivelsene er at de viser et fullstendig avgjørende stadie i romanens tilblivelse, manifestert i fire krav:

[...] 1) romanen skal ikke være “poetisk” i den betydning skjønnlitteraturens øvrige genrer er det; 2) romanhelten skal ikke være “heltemodig” verken i episk eller i tragisk betydning; 3) helten skal ikke fremstilles som ferdig og uforanderlig, men i tilblivelse og forandring, formet av livet selv; 4) romanen skal være det samme for samtiden som eposet var for antikken [...] (Bakhtin, 2003:125).

Disse kravene fungerer samtidig som en kritikk av de andre sjangrene, sett gjennom øynene på romansjangeren: “[...] deres oppstyltede helteforherligelse, deres vilkårlighet, deres snevre og livløse poetisitet, deres monotoni og abstraksjon, deres helters fullt ferdige og uforanderlige karakter” (ibid.:125), med andre ord, deres mangel på flerstemmighet. Romanen fremstår dermed, som nevnt, som selvbevisst og ikke minst selvkritisk. Bakhtin finner tre grunnleggende særtrekk som gjør at den skiller seg ut fra samtlige andre sjangre:

[...] 1) romanens stilistiske tredimensjonalitet, som henger sammen med den flerspråklige bevissthet den bringer til uttrykk; 2) den radikale forandring av tidskoordinatene i romanen som litterær form; 3) den nye sonen som med romanen åpner seg for den litterære utformningen, en sone som nettopp skaper maksimal kontakt med nuet (samtiden) i dets åpne, uavsluttede aspekt” (ibid.:125).

Med utviklingen av språkets, kulturenes og utviklingens mangfold er denne utviklingen, ifølge Bakhtin, naturlig innenfor litteratursjangeren. Selv om flerspråkligheten var til stede i litteraturen fra før, var den for det meste regulert og kanonisert innenfor de ulike sjangrene. Flerspråkligheten realiserte seg innenfor lukkede språk og rene språk, på tross av at de utad var blandede. Men “den nye” flerspråkligheten skulle vise seg å ha enorme ringvirkninger og konsekvenser for alle de “ferdige” sjangrene som hadde blitt dannet i løpet av litteraturens historie. Bare romanen har oppstått under disse forholdene, og er derfor også den eneste

sjangeren som takler dem. For å videre kunne skille mellom eposet og romanen klargjør først Bakhtin eposets tre konstitutive trekk:

[...] 1) som eposets gjenstand tjener den nasjonale episke fortid, en “absolutt fortid” i Goethes og Schillers terminologi; 2) som eposets kilde tjener den nasjonale overlevering (ikke personlig erfaring og fri, erfaringsbasert oppfinnsomhet); 3) den episke virkelighet er avsondret fra samtiden, det vil si fra sangerens tid (forfatteren og hans publikum), ved en absolutt episk distanse (ibid.:127).

Den episke virkeligheten, eller ”den nasjonale episke fortid”, er i bunn og grunn et dikt om fortiden, og bærer dermed en immanent innstilling som ligger på et uoppnåelig og urealistisk nivå. Nasjonal overlevering bidrar ikke til å fremstille noe som er på samme nivå som oss selv. For å gjøre det mulig måtte en overgang fra eposet til romanen til. Samtidig peker Bakhtin på at de episke heroiserende sangene som er tilgjengelige for oss i dag, faktisk kom først *etter* at eposet hadde fått etablert seg. Dermed overfører de bare eposets allerede fullendte form, fra en mektig og urokkelig episk tradisjon. Eposets form stadfester at ”den episke absolutte fortid er den eneste kilde og opphav til alt godt også for senere tider” (ibid.:129). Erindring blir dermed hovedkilde til eposets evne og kraft. Erfaring, erkjennelse og ikke minst praksis (fremtid) blir derimot bestemmende for romanen. I eposet er fokuset på fortiden derimot totalt, og samtidig avsluttet og endelig. En fortid som mangler relativitet og er avskåret på grunn av absolutte grenser.

Romanens fremvekst forbindes med samtidens virkelighet og, ikke minst, så er denne virkeligheten utgangspunktet for hvordan vi forstår, vurderer og utformer den. Distansen har forsvunnet. Resultatet er en virkelighetsfremstilling som forandrer seg fra sjanger til sjanger og fra en litterær epoke til den neste (ibid.:138). Romanen setter seg dermed aldri fast, den får aldri muligheten til det, fordi den utvikler seg i sammenheng med virkeligheten. Det ufullendte fungerer som fristelsen for romanforfatteren.

Bakhtin anvender her Nikolaj Gogols eneste fullførte roman, *Døde sjeler*. Gogols store forbilde var Dante Alighieris klassiske verk *Den Guddommelige komedie* (1307-21), og hans kontakt med forbildet var preget av å være nær og ukritisk. Når Gogol først hadde oppnådd denne kontakten klarte han rett og slett ikke komme seg ut av den. Det endte, ifølge Bakhtin, med tragedie, og Gogols tragedie er på mange måter sjangerens tragedie. Men det betyr ikke at det ikke er mulig å fremstille den heroiske fortid. Tvert i mot mener Bakhtin at romanen er den eneste mulige arena for en objektiv fremstilling av fortiden (ibid.:140). En fortid som best kan bli fremstilt uten distanse, på et samtidsplan.

Den moderne romanen eksisterer i en nåtid som er ufullendt, og derfor må også romansjangeren være det. Bakhtin mener at det er med romanen at verden først åpner seg i

litteraturen. Mens det for eposet er profetien som er karakteristisk, er det for romanen forutsigelsen (ibid.:141). ”Romanen har en ny og spesifikk problematikk: den karakteriseres ved en evig omfortolkning, en evig omvurdering” (ibid.:141). Det moderne og romanen er uadskillelige faktorer.

4.1.1 *Karnevalet som motkultur til middelalder- og renessansekultur*

Bakhtin bruker det folkelige og den uformelle folkloren som et bilde på den demokratiske dimensjonen i litteraturen. Karnevalet var et populært motstykke til høykulturen og for Bakhtin opererte det i en fase mellom liv og kunst, eller liv og spill. Tilhørerne kunne bevege seg fritt og var samtidig inkludert i selve opplevelsen av hendelsene. En slik frihet finner bare Bakhtin i en liten gruppe litteratur, og da spesielt Dostojevskis verk. Mangfoldet av stemmer i disse romanene, som i karnevalet, har en demokratisk og anti-autoritær funksjon, hvor man kan le eller grine av hva som helst.

Stephen Walton ser i *Skaff deg et liv! Om Biografi* (2009) nærmere på hvordan karnevalet utfordret etablerte hierarkier under middelalderen. Kulturveksten under renessansen skjedde ifølge Walton på grunn av at folkekulturen for første gang kunne gå inn og fornye høykulturen som for lengst hadde mistet sin verdi og evnen til å fornye seg (ibid.:70). Karnevalet fremhevet det kroppslige i motsetning til tradisjonen, som fremhevet det åndelige og det hinsidige. Dermed lokaliserer karnevalet seg i folket, som stadig er i utvikling, i motsetning til institusjonene (ibid.:70).

Bakhtin gir den franske forfatteren François Rabelais mye av fortjenesten for dette. Rabelais sammenstilte de tradisjonelle høyverdige tingene, som for eksempel et klokketårn med en erigert penis. Oppvurderingen av det fysiske, og den følgende degraderingen av det hellige, gjorde at Rabelais snudde om på etablerte hierarki. Denne motsetningen ser vi også på språkplan, da spillet mellom latin (det høyverdige) og folkemålet (det kroppslige) hadde stor innvirkning på litteraturens utvikling i denne perioden. Latin er knyttet til en allerede kjent referanseramme, som for eksempel kirken. Folkemålet var derimot nettopp folkets mål og innkorporeringen av det i litteraturen hadde stor betydning (ibid.:70).

4.1.2 *Ordet, dialogen og språket*

I *Ordet i romanen*, først utgitt 1934, diskuterer Bakhtin forholdet mellom livet, språket og romanen (Bakhtin, 2003). Han hevder, med bakgrunn i polyfonibegrepet, at det verken finnes en autoritet i eller utenfor verket. Romanen er simpelthen en dialog mellom ulike, og likeverdige, personer, det seg være forfatteren, leserne eller personene som medvirker i

romanen. Dette verbale samspillet er viktig i den litterære språkbruken. Språket har aldri oppstått isolert hos enkeltmennesker i historien, og kan derfor heller ikke gjøre det i romanen. Bakhtin hevder at litteraturvitenskapen bagatelliserer denne faktoren ved romanen, det dialogiske, ved å anvende sine snevre stilistiske regler i analysen av den. Å dele opp og identifisere de ulike delene i en roman hver for seg er umulig, fordi alle stemmene går opp i en høyere enhet, nemlig verket som helhet (ibid.:47). Tradisjonelle måter å lese litteratur på er foreldet, fordi romanen ikke har en fast stilistisk mening, men heller et demokratisk potensial. For Bakhtin er det språket som realiserer denne individualiteten, ved hjelp av den særegne sosiale dialogformen romanen tilbyr. Ordet i romanen er et poetisk ord, men i realiteten kan det ikke forstås ut fra de eksisterende forestillingene av det poetiske ord (ibid.:52).

Bakhtin hevder at det finnes spesifikke fenomener i ordet som ikke kan ses ved hjelp av språkfilosofi, lingvistik og stilistikk. Kultur, klasse og bakgrunn påvirker hvordan de ulike romanstemmene bruker og forstår ordene. Det skapes dessuten nye kunstneriske muligheter i ordet når det blir brukt blant fremmede ord (ibid.:65). Å benytte stilistiske virkemidler på ordet i analysen av romanen er derfor fåfengt, fordi det er umulig å ilegge romanens ord intensjon, på grunn av alle de utenforstående konvensjonene som eksisterer i sammenhengen. Dermed har dialogen, ifølge Bakhtin, kun blitt analysert på overflaten, som en komposisjonell form av talen, heller enn med utgangspunkt i ordets indre dialogisitet. Dette oversette trekket ved romanen bærer på en enorm stilformende kraft (ibid.:70).

Når noen taler er hvert eneste ord rettet mot andres svar. Dermed vil alltid det vi sier være dypt påvirket av den responsen vi forventer. Bakhtin sier at det levende ordet er innstilt på et svarord (ibid.:71). I språkfilosofien og lingvistikken ser man derimot bare på den passive forståelsen av et ord, på et overfladisk og allment nivå. Den faktiske meningen blir dermed oversett, hevder Bakhtin. Det gjensidige forholdet mellom de ulike elementene i romanens kontekst kan ikke studeres ved hjelp av stilkompositoriske verktøy, da ordet hele tiden lever på en grense mellom sin egen og den fremmede kontekst:

Men en så væsentlig formskabende kraft kan den indre dialogicitet kun blive der, hvor de individuelle divergenser og modsigelser bliver frugtbargjort af den sociale forskellingsprogethed, hvor de dialogiske ekkoer ikke klinger fra ordets meningsmæssige tinder (som i de retoriske genrer), men trænger ind i ordets dybeste lag og dialogiserer selve sproget, den sproglige verdensanskuelse (ordets indre form), hvor stemmernes dialog direkte opstår af "sprogenes" sociale dialog, hvor den fremmede ytring begynder at lyde som socialt fremmed sprog, og hvor ordets orientering blandt fremmede ytringer bliver til dets orientering blandt socialt fremmede sprog inden for samme nationalsprogs grænser (ibid.:78).

De mangfoldige språklige verdene i romanen er likeverdige, både innenfor mening og uttrykk, og er dermed organisk utilgjengelige for den poetiske stil. Bakhtin sier at: "I poesien må ordet

om tvivl være et ord uden tvivl” (ibid.:80). Dermed står den demokratiske forskjellsspråkligheten ifølge Bakhtin i fare for å bli objektivisert om man nedvurderer det dialogiske potensialet i romanen. Det finnes så mye som ligger på et annet plan enn verkets virkelige språk: ”De sociale sprog er som objekter, karakterprægede, socialt lokaliserbare og begrænsede; poesiens kunstigt skabte sprog ville derimod være direkte intentionelt, uimodsigeligt, ensartet og ens” (ibid.:82, 83). Det enorme mangfoldet vi finner i språket betyr at dets muligheter er uendelige, og Bakhtin hevder at disse mulighetene er uoppdagete i romanen. ”*At undersøge ordet i sig selv, ved at ignorere dets rettethed uden for sig selv, er lige så meningsløst som at undersøge en psykisk erfaring uden for den realitet, som den er rettet imod, og som bestemmer den*” (ibid.:90).

Bakhtin påpeker at alle ord ”lukter” av en profesjon, en sjanger, en strømning, et parti, et bestemt verk, et bestemt menneske, en generasjon, en alder, dagen og timen – alle ord lukter av en kontekst (ibid.:91). Skal man analysere språket må man ta det der det kommer fra – fra fremmede munn. Selv om forfatteren er opphavsperson til ordene, bruker han/hun de slik at de tvinges til å tjene sine nye herrer, karakterene. Meningen i verket bestemmes dermed innenfra. Derfor, hevder Bakhtin, ligger romanens utvikling i denne utdypingen av dialogisiteten. Det nøytrale forsvinner fra litteraturen – det er dialogen som er i fokus.

Ordet ”mor” er et fruktbart eksempel på at mennesker forstår ord på ulike måter. Ordet har ulik betydning i ulike kontekster, bla. i en sosiologisk kontekst, en individuell psykologisk kontekst osv. Om en spurte en gruppe mennesker ville alle forstå ordet forskjellig, enten de kobler det mot noe positivt, noe negativt eller, mest sannsynlig, en verdi mellom de to ulike polene. Dette viser, ifølge Bakhtin, at ord alltid vil være *ladet*. Dermed blir også hvert eneste ord, i seg selv, dialogisk, uansett om vi snakker eller skriver det. Romanen er den sjangeren som virkelig får frem potensialet som ligger i ordene, for i romanen har vi et mangfold av ulike personer og instanser, enten det er romanpersoner, leser eller forfatter. Ingen av de ulike instansene har *rett*, noe man kan se i Dostojevskis *Forbrytelse Og Straff* (1866), hvor alle romanpersonene har sine egne meninger. Det finnes ingen overlegen sannhet. Formen er demokratisk.

4.1.3 Dostojevskis poetikk

Bakhtin utvikler, som nevnt tidligere, teorien sin i forhold til Dostojevskis romaner. I *Dostojevskis poetikk*, som ble ferdigstilt i 1963, tar han først for seg kjennetegnene ved Dostojevskis polyfone roman og behandlingen den har fått i litteraturkritikken, før han senere tar for seg helten og forfatterens posisjon i forhold til helten i Dostojevskis verk.

Dostojevskis verk er fylt med mange ulike stemmer, motstridende, filosofiske og holdningsfylte. En av disse stemmene er forfatterens egne stemme, men denne opptrer på ingen måte på førsteplass. Her er helten selvstendig, både ideologisk og holdningsmessig. Det er helten alene som bruker sitt eget ord. På denne måten skaper Dostojevski frie karakterer, frie mennesker, og ikke programmerte maskiner. Hver eneste karakter står jamstilt med sin skaper, og trenger ikke være enig i det han sier. ”*Mångfalden av självständiga och icke förenade röster och medvetanden, den äkta polyfonin av fullvärdiga röster, utgör i själva verket det grundläggande särdraget i Dostojevskijs romaner*” (Bakhtin, 1991:10). Heltene i Dostojevski sine romaner blir dermed subjekt, med sine egne betydningsbærende ord. Forfatterintensjoner er ikke dominerende. Dostojevski bruker heller ikke det tradisjonelle objektbildet på helten, som man møter i den eldre, og mer tradisjonelle, romanen.

Bakhtin kaller Dostojevski skaperen av den polyfone romanen (ibid.:11). Det fordi han skapte en helt ny romansjanger, en sjanger som ikke passer innenfor de allerede etablerte og kanoniserte rammene. Heltens egne ord som beskriver seg selv og verden rundt dem er like ”sanne” som forfatterens beskrivelser av dem. Selvstendigheten er total. Dette innebærer også at et annet fokus er nødvendig, i forhold til det tradisjonelle fokuset i den monologiske romanen. For første gang er leserne vitne til en ny verden, en verden full av subjekter, og samtidig ingen objekter. Bakhtin fornyer måten man leser Dostojevski på, da den eldre litteraturforskningen fordret å overse de mange selvstendige røstene. Ingen av disse tradisjonelle tilnærmingene har nemlig klart å gå inn i kjernen av forfatterens verk, hevder Bakhtin (ibid.:13).

Ifølge Bakhtin later reduksjon, gjennom monologisering, til å være den største feilen litteraturforskningen har gjort i forhold til Dostojevskis verk. Romanene hans åpner for en samtidig sameksistens, og for Dostojevski blir muligheten for å stå for eller i mot hverandre et kriterium for romansjangeren. Om ikke disse mulighetene blir realisert i verket, vil det si at alle handlinger er forutbestemte, og dette sammenfatter ikke med hans kunstneriske oppfatning av verden. Sameksistensen tillater Dostojevski å se mange ulike ting der andre forfattere kun ser en. For hver eneste stemme i hans verden finnes det en motstridende stemme, og sammen skaper de en harmoni av ikke-samstemte stemmer. Og ingen av disse stemmene er såkalte helter, de er mennesker, i mennesker (ibid.:38).

Bakhtin legger en ramme for sin polyfonske teori ved hjelp av et kritisk historisk overblikk over tidligere forskning på feltet. Men for å ytterlig klargjøre sitt eget standpunkt tar han så for seg helten og forfatteren i Dostojevskis verk, gjennom tre moment som er av spesiell interesse. Det første er heltens og hans egne stemmes relative frihet og selvstendighet

i den polyfone roman, det andre ideens særskilte stilling i gitte roman, og det tredje de nye prinsippene romanen er sammensatt til en helhet av (ibid.:53). Det viktige for Bakhtin når det gjelder Dostojevski er ikke hva helten er for verden, som i de mer tradisjonelle sjangrene, men like mye hva verden er for helten og hva helten er for seg selv. Helten er ikke lenger forfatteren, og ingen av karakterene i romanen direkte talerør for forfatteren. Dermed blir samtlige egenskaper hos helten gjenstand for en naturlig egen refleksjon, og Dostojevski revolusjonerer hvordan man ser på romanen i forhold til andre romaner (ibid.:55):

Författaren lämnar verkligen det sista ordet till sin hjälte. Just detta sista ord, eller mer exakt, tendensen till det, behöver författaren för sin avsikt. Han bygger inte upp bilden av hjälten med ord som är frammande för honom, med neutrala definitioner; han framställer inte en karaktär, en typ eller ett temperament, han ger inte alls någon objektiverad bild av hjälten, utan just hjälten *ord* om sig själv och sin värld (ibid.:60).

Med en helt som er fri for forfatteren, kan Dostojevski bruke tiden sin på å være interessert i bevisstheten. Helten skal nemlig avsløre seg selv for leseren. Slik vil jeg argumentere for at protagonisten Valerie Solanas fungerer i *Drömfakulteten*. Det er opp til leseren å finne ut hvem helten er. Ved hjelp av speilscener viser Dostojevski oss som lesere hvordan helten forstår seg selv, og dermed er vi i stand til å forstå han på samme måte. Bakhtin hevder Dostojevski får frem heltens sjelsliv uten å diagnostisere det og han mener det er en naturlig utvikling grunnet forandringene i verdenssynet i den moderne tid. Før ble verden sett på som flat, men med Nikolas Kopernikus og Galileo Galileis oppdagelse av verden som rund, er ikke mennesket lenger alene i sentrum. Denne fremstillingen av helten gjør at helten samtidig må finne seg i å være i konflikt med andre blikk på han, et bilde han prøver å ødelegge for å unngå å bli fastlagt som individ (ibid.:66). Dette kan leses som Stridsbergs prosjekt med *Drömfakulteten*: Å la Valerie Solanas også få gi sitt eget bilde av hennes liv.

4.2 *Drömfakultetens* polyfoni

Det kan virke som om Sara Stridsberg i *Drömfakulteten* ønsker å skrive frem Valerie Solanas, fremfor å stille en diagnose. Solanas liv er et levd liv, men verken vi eller Stridsberg vet mye om hvordan hun faktisk levde det. Stridsberg nærmer seg derfor med forsiktighet og forsøker å ikke påtvinge romanen en autoritet, noe vi allerede ser i romanens forord:

Drömfakulteten är inte en biografi utan en litterär fantasi som utgår från den döda amerikanskan Valerie Solanas liv och verk. Det finns få kända fakta om Valerie Solanas och den här romanen är inte heller trogen dessa fakta. Alla personer som förekommer i romanen måste därför betraktas som fiktiva, även Valerie Solanas (s. 4).

Denne forteksten kan leses som et enkelt sikkerhetsgrep fra Stridsbergs side, for å unngå å tirre på seg eventuelle historikere eller andre. Men den kan også leses som Stridsbergs formål, å skrive en fantasi om en historisk person, som på tross av sin tragiske skjebne, aldri har blitt forsøkt forstått ordentlig. Stridsberg kaller romanen ”en litterær fantasi” og sier at ”det finns få kända fakta om Valerie Solanas och den här romanen är inte heller trogen dessa fakta” (s. 4), og vi kan få inntrykk av at prosjektet derfor i større grad er skrevet for henne selv, fremfor Solanas selv. Ved å definere Valerie Solanas som fiktiv gir dessuten Stridsberg seg selv fritt spillerom til å lage den romanen hun ønsker. Dermed er premisset for romanen fastlagt fra starten av. *Drömfakulteten* er et dykk inn i et liv som kunne ha vært slik teksten legger opp til. Fortelleren snakker i romanen til Valerie med den klare oppfatning av at hun ikke kan vite noe som helst om ekstremfeministens egentlige indre liv. Romanen er en tolkning av et liv, intet mer eller intet mindre, så langt det er mulig å tolke. Nettopp derfor er også konteksten i romanen minst like viktig for Stridsberg. Å vise hvordan alt rundt Valerie påvirket henne til at det ble som det ble.

Valeries liv er altså over, men det betyr ikke at det er *avsluttet*. Det har betydning for Stridsberg. De tradisjonelle heltene i eposet var uforanderlige og heltmodige, men Valerie er et bilde på Bakhtins moderne romans karakterer. Hun er foranderlig. Hennes uavhengighet fra Stridsberg gjør prosjektet interessant for forfatteren, som gir romanen en tett relasjon med samtiden. Konteksten påvirker Stridsbergs gjendiktning av Valeries liv, da Bakhtin hevder at språket alltid oppstår fra en kontekst (Bakhtin, 2003:45). Konteksten er konstant dynamisk og forandrer seg alltid, dermed blir det umulig å finne absolutt entydige betydninger i ordene og teksten. Stridsberg er klar over dette og velger å omfavne premisset (jf forordet). Med bakgrunn i Bakhtin, kan vi hevde at romanen, som Valeries liv, er uavsluttet, og skapes fremdeles. Sjangeren forholder seg ikke tilreglene og her er alt lov. Valeries verden kan åpne seg i romanen fordi Stridsberg er ærlig med prosjektets formål.

4.2.1 Stridsberg i romanen

Selv om fokuset for det meste er på Valerie er ikke Stridsbergs egen stemme utelatt. I *Drömfakulteten* blir vi vitner til at Stridsberg konstruerer en fortellerstemme som selv tar del i historien. I stedet for å ta i bruk en tradisjonell fortellerstemme er figuren ”Berättaren” (fortelleren) aktivt deltakende i dialogene med Valerie. Fortelleren later også til å hele tiden være klar over hvilken rolle hun har, som en utforsker av livet til Valerie. Selv om det kan være lett å lese forfatteren og fortelleren som en og samme person, er det viktig å gjøre klart at de to er uavhengige av hverandre inne i romanen.

Fortelleren tar styringen ved flere anledninger, blant annet når hun forteller Valerie hva hun tenker den dagen hun skal dø: ”Blodet går så långsamt gjennom kroppen. Du river dig på brystet, gråter og ropar, famlar med händerna i sängkläderna” (s. 16). Eller hvilke minner Valerie vil huske, noen uker før dødsdagen: ”Det här förtrollade ljuset, du ska minnas det alltid, och vattendjuren gyttjiga, fåglarna som ropar långt borta, tunga molnstrimlor ovanför” (s. 24). Andre ganger forsøker fortelleren å definere Valerie, samtidig som hun taler direkte til henne, midt i hennes egen livshistorie:

Och det är inte din stil att ligga och svamla för dig själv i ett hotellrum när du vet att du är ensam och väntar på att dö, det är bara all den här febern som gör dig förvirrad. Allt du vill är att hålla dig kvar i rummet och inte falla genom mörkret och inte genom lukten av skog och sockerdricka och stillastående flodvatten och solen som kastar sig över picknickfilten, det starka syntetiska fyrtiotalsljuset (s. 21).

Stridsberg antar mye og skaper dermed et bilde av Valerie som hun mener er forenelig med historien. Ved å si at ”det är inte din stil” og ”allt du vill” bruker Stridsberg sine forestillinger om Valerie - på Valerie. Stridsberg henvender seg direkte til Valerie med ord som ”din”, ”du” og ”dig” både i beskrivelser og dialoger i romanen, som den ovenfor. ”Du” og ”dig” er personlige pronomen, og ”din” er et eiendomspronomen, men felles for de tre er at de er andrepersonspronomen. Denne måten å tiltale hovedpersonen på forsterker følelsen av at det er Stridsberg som definerer Valerie. Her tar forfatteren opp det som kan oppfattes som et problem med romanprosjektet, nemlig at hun prøver å skrive et ekte levd liv. Dette er forenelig med Bakhtins kritikk av litteraturvitenskapens manglende evne til å se det flerstemmige i språket i romanen. I romanen finnes det ingen autoritet i verken i eller utenfor handlingen. Forfatteren har, som vi har sett, ingen kontroll over sin hovedperson. Den er en arena hvor Valeries stemme er i en likeverdig dialog med forfatteren, leserne og de andre personene som medvirker. Språket i romanen muliggjør denne individualiteten. Stridsberg fortsetter like etter når hun ser tilbake på barndommen:

Du springer under silverlönarna och du har den vita klänningen igjen, den som egentligen är för tunn och för barnslig och som har lyckotrådar av guld och silver insydda i underkjolen och du har den bara för att Dorothy tycker så mycket om den [...] Det är så tyst där du springer, alla ljuden är avstängda runtomkring dig och det är bara allt det där bländande ljuset som faller ur träden och den fladdrande olycksklänningen som är alldeles för trång över revbenen och axlarna [...] Och när du tänker på det nu är Dorothys ansikte över alla trädkronorna och det luktar sex och socker om hennes klänning när hon sträcker sina svettiga armar efter dig och svär över det solblekta parasollet som blåser om kull hela tiden, hennes händer och överarmar är täckta av leverfläckar (s. 22).

Denne stilen med direkte henvendelse til Valerie går igjen i hele romanen. Også her finner vi ekstensiv bruk av andrepersonspronomen (spesielt ”du”). Samtidig introduseres også Dorothy

i Valeries tanker, og blir følgelig kalt ”hennes” og ”hon”. Dette stadfester Stridsberg prosjekt som er å skrive om Valerie, fordi Valerie er nærmere forfatteren enn i tilfellet Dorothy. Pronomenbruken setter Valerie i sentrum. Stridsberg nevner underkjolen og at ”du har den bara för att Dorothy tycker så mycket om den”. Her skaper hun relasjoner mellom sine karakterer, ved å nevne forventningene Dorothy har for Valerie. Senere i sitatet tenker Stridsberg, for Valerie, at Dorothy lukter ”sex och socker” mens hun klemmer datteren, med tragedien i bakgrunnen. Beskrivelsen av løpeturen i skogen bærer mange positive elementer for Valerie, men denne setningen setter oss ut og gir oss inntrykk av at noe ulmer under overflaten.

4.2.2 *Love Valerie*

Valerie fremstår som det Bakhtin kaller ”tredimensjonal” gjennom *Drömfakultetens* handlingsgang. Humøret og innstillingen til livet veksler stadig, og det blir etter hvert vanskelig å holde styr på alle hennes ulike sinnsstemninger. Iblant er hun likegyldig på overflaten, men sårbar innerst inne, som når hun forteller om misbruket hun opplevde som barn til Andy Warhol i fortrolighet:

VALERIE: Det var verkligen inget särskilt. Louis brukade knulla mig i hammocken när Dorothy hade åkt in till stan. Tyget i hammocken var fullt av rosor och jag räknade rosorna och stjärnorna medan jag hyrde ut min lilla fitta mot ingen hyra. Och jag vet inte varför, men varje gång fastnade det tuggummi i mitt hår. Det måste ha ramlat ut ur min mun. Vi brukade klippa bort de kladdigaste toforna efteråt och han brukade kedjeröka. Det konstiga är att jag ibland saknar den där elektriciteten och kolsyre känslan i ben och armar (s. 245).

Hun bagatelliserer Louis’ voldtekter: det var ”inget särskilt”, bare det at ”Louis brukade knulla mig”. Stemmen er barnslig og Valerie setter stadig kontraster opp mot hverandre, som for eksempel ”rosor”/”stjärnorna”/”fitta”. Tyggegummien hun får i håret etter overgrepene er et bilde på det hjelpeløse barnet, det er tyggegummien hun fokuserer på, muligens i et forsøk på å glemme. Affeksjonen mot sin overgriper kommer også frem når hun sier at hun savner visse element hos stefaren (”elektriciteten och kolsyre känslan i ben och armar”).

Stridsberg viser frem Valeries språk. Valeries opphav (hennes kultur- og klassebakgrunn) skinner gjennom når hun legitimerer Louis’ overgrep. Det ligger langt mer dypere nede, under overflatedialogen. Valeries uskadeliggjøring av voldtekten viser dessuten hvilke forventninger hun har til responsen på hennes ytringer. Ved å kalle en voldtekt for ”inget särskilt”, og samtidig legge langt mer fokus på andre aspekt ved minnene, som for eksempel ”rosorna och stjärnorna” og ”tuggummi i mitt hår”, viser Valerie at hun ikke

forventer stor oppstandelse rundt sin traumatiske ytring. Dette kan også si noe om hvilken kontekst hun er vant til å opptre i.

Kollisjonen mellom Valeries språk og de andre aktørene i romanens språk fører til en flerspråklig situasjon hvor ulike stemmer treder frem, enten det er forfatterens, birollenes eller leserens. Selv om romanen i seg selv er skapt av forfatteren skapes meningen innenfra. Stridsberg bruker ordene på en slik måte at de tjener sine respektive karakterer. Valeries stemme skiller seg drastisk fra fortellerens, som ikke er kaotisk og uberegnelig, men gjennomgående melankolsk. Stridsberg tegner dermed et bilde av en uberegnelig Valerie og vi vet aldri helt hvor vi har henne. Valerie er en av Bakhtins uavsluttede helter, og kjemper i romanen mot at andre skal få definere henne. Det er Valerie selv som avslører hvem hun er i romanen.

4.2.3 *Når helten og forfatteren møtes*

Bakhtin fremhever som vi har sett tre momenter ved forfatteren og helten i Dostojevski sine polyfone verk, som jeg vil argumentere for at også kan leses i *Drömfakulteten*. Det første er helten og hans egne stemmes relative frihet og selvstendighet (Bakhtin, 1991:53), og er dermed det som er interessant for denne analysen. Dette momentet kommer tydelig til syne gjennom fremstillingen av forholdet mellom Berättaren og Valerie, hvor førstnevnte ikke nødvendigvis er på førsteplass. I *Drömfakulteten* kan vi omtale fortelleren som posisjonert i en ”reduisert” rolle. Selv om det finnes en fortellerstemme, sågar en så aktiv at den har fått sin egen karakter i dialogene (Berättaren), så har den tilsynelatende ingen makt over Valerie i verket. Dette kommer tydeligst frem i dialogene mellom de. Valerie inviterer først Berättaren inn, men gir klar beskjed om at det er bare hun selv som kjenner sitt eget liv, som når Valerie har bursdag og Berättaren har med blomster:

VALERIE: Jag vill inte ha en religiös begravning. Jag vill begravas som jag är. Jag vill inte att de bränner min kropp när jag är död. Jag vill inte att någon man tar i min kropp när jag är död. Jag vill begravas i min silverkappa. Jag vill att någon går igenom mina anteckningar efter min död.

BERÄTTAREN: Min drömfakultet –

VALERIE: - och inga sentimentala småbrudar och låtsasförfattare som leker att de skriver en roman om att jag ska dö. Du har inte min tillåtelse att gå igenom mitt material (s. 39).

Sitatet ovenfor er interessant av flere årsaker. Stridsbergs Valerie er standhaftig og vil bestemme selv hvordan hun skal bli behandlet når hun er død. Det er hun som kjenner seg selv best og det er bare hun som kan avsløre seg selv for sine lesere, slik vi har sett Bakhtin kommentere om Dostojevski og den polyfone roman. Forfatteren advarer leserne med å la

Valerie si at hun ikke vil at hvem som helst skal gjennomgå hennes ”anteckningar” etter hennes død. Her forteller hun oss noe om romanprosjektet, nærmere bestemt en andre advarsel (etter forordet) om at dette er fiksjon. Noe annet kan det ikke være da Valerie ikke vil la det være det.

Stridsbergs forteller svarer med ”min drömfakultet” og bekrefter dermed at dette ikke nødvendigvis handler om Valerie, men mer om Stridsberg selv¹². Så svarer også Valerie at verken ”sentimentala småbrudar” eller ”låtsasförfattare” skal få leke seg igjennom livet og døden hennes. Hun avslutter med å si at Stridsberg ikke har tillatelse til å gå gjennom hennes materiale, og heller ingen andre, fordi livet hennes allerede er over og svarene Stridsberg søker er tapt for alltid. Fortelleren har ingen makt over Valerie. Helten, Valerie, har fått det siste ordet, slik Bakhtin har sett i Dostojevskis polyfone roman. Vårt bilde av henne kommer fra hennes egne oppfatning av verden. Som hos Dostojevski er det i *Drömfakulteten* minst like sentralt å se på hva verden er for helten, som hva helten er fra verden (jf mer tradisjonell epikk). Dette er Stridsbergs drøm om Valerie Solanas’ liv og virke, og forfatteren gir oss mange pek mot dette gjennom romanen. Fortelleren forsøker å grave etter informasjon, vil oppdage, kartlegge og utbrodere hvorfor ting ble som de ble, men Valerie vil ikke dele:

BERÄTTAREN: Vi måste prata mer om det här med prostitution. Vi måste prata mer om den amerikanska kvinnorörelsen. Du måste berätta mer om din relation till det emancipatoriska projektet.

VALERIE: Jag måste ingenting. Jag måste ligga här och vänta och se om jag bestämmer mig för liv eller död. Hjärtat slår fortfarande. Jag är fortfarande full av hat. Jag kan fortfarande se dig. Och alla dina papper. Det betyder att jag inte är död än (s. 71).

Denne dialogen viser at Valerie er et produkt av Stridsbergs skrift. Selvsagt er det forfatteren som har skrevet frem romanfiguren Valerie, men som vi har sett kan forfatterne bruke ordene slik at de tvinges til å tjene sine nye herrer, nærmere bestemt karakterene¹³. Meningen i verket bestemmes innenfra, og selv om Stridsberg styrer ordet formelt er Valerie og Berättaren uavhengige karakterer innad i romanen. Som Bakhtin argumenterer for hos Dostojevski får romanen frem heltens sjelsliv uten å måtte diagnostisere det. Dette trekket i *Drömfakulteten* er en naturlig utvikling grunnet forandringene i verdenssynet i moderne tid, og dermed den moderne romanen.

Berättaren forsøker å dytte Valerie frempå, gjentar ”måste” i hver setning, men Valerie ”måste ingenting”. Det er hun som skal ligge der og bestemme når hun er død. Her ser vi at helten er i en konflikt med forfatteren over hva som er hennes rolle. Denne konflikten er

¹² Dette problematiserer jeg grundigere i del 6.3.5, som omhandler forfatterens tap.

¹³ Se delkapittel 4.1.3.

ifølge Bakhtin en essensiell del av den moderne polyfone roman, men i *Drömfakulteten* blir dette svært eksplisitt ved at den er dramatisert. Den viser oss ulike stemmer og oppfatninger som fungerer i et demokratisk forhold til hverandre. I den polyfone roman må også Valerie finne seg i å være i konflikt med andre bilder av henne. Valerie sier dessuten at hun fortsatt kan se Stridsberg og hennes papirer. Det kan være Stridsberg gjør dette for å vise oss at det er Valerie som styrer sitt ettermæle, og dermed, igjen, viser at prosjektet er en litterær fantasi fra Stridsbergs side. Skillet mellom fiksjon og biografi kommer tydelig frem i denne samtalen mellom Valerie og Stridsberg. Samtidig stiller også Stridsberg spørsmål til dette forholdet.

At Berättaren tiltaler Valerie med at hun ”må” fortelle mer viser at Stridsberg er desperat etter å vite mer. Dermed er også forfatterens rolle i det hele interessant å se nærmere på. Stridsbergs forteller ser ut til å ha ”mistet kontrollen” over sin egen hovedperson, i romanen, og Valerie lever nærmest sitt eget fragmentariske liv på nytt i handlingen. Men er det egentlig Valerie som er hovedpersonen i romanen? Stridsbergs fortellerfigur ligger hele tiden der fremme, enten det er i beskrivelsene eller som deltaker i mange av dialogene. Det virker også som om det er Stridsberg som ønsker å finne svar, ikke Valerie:

BERÄTTAREN: Jag drömmer om ett annat slut på berättelsen.

VALERIE: Du är ingen riktig berättare.

BERÄTTAREN: Jag vet det.

VALERIE: Och det här är ingen riktig berättelse (s. 40).

Dette stadfester også Stridsberg allerede i forordet. En mulig lesning kan være at det er Stridsberg selv som er hovedansvarlig i romanen¹⁴. Eksempelet over viser oss dessuten at Valerie alene bruker sitt ord for å stadfeste hva hun mener er sant. Som Bakhtin pekte på hos Dostojevski er heltens ord like sant som forfatterens. Dette er et av de tydeligste eksemplene på at Valerie Solanas er uavhengig fra forfatterens i *Drömfakulteten*, ideologisk og holdningsmessig.

Et annet viktig moment som viser denne uavhengigheten er hvordan forholdet mellom de to endres i løpet av romanen. Dette bidrar til å vise de ulike stemmene i handlingsforløpet. Stemningsendringer driver romanen fremover, ikke bare på det store planet, men også innad i enkeltdialoger. Ifølge Henriette Thune er forsiktigheten og forelskelsen typisk for Berättarens tilnærmelser til Valerie, mens Valerie på sin side er preget av likegyldighet og dødsangst (Thune, 2009:5). Flere sinnsstemninger går igjen i begge to, som følelsen av meningsløshet og aggressiv frustrasjon (ibid.:5). I romanen opererer Valerie uavhengig fra sin forfatter.

¹⁴ Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 6: den delen av analysen som kobles opp mot Julia Kristeva og sorgprosessen (jf romanen som Stridsbergs forsøk på å takle sorgen over Valeries og hennes feministiske prosjekts endelikt).

Valerie tar flere ganger et oppgjør med fortelleren for det hun mener er et desillusjonert og overromantisert syn på livet hennes:

VALERIE: Du har förälskat dig i någon som inte existerar.

BERÄTTAREN: En virtuell förälskelse. En flicka i sand som försvinner, min mammas barndom, min pappas brustna hjärta.

VALERIE: Jag är inte ditt dödsmaterial. Jag är inte ditt knullmaterial.

BERÄTTAREN: Får jag hålla din hand?

VALERIE: Du romantiserar och sentimentaliserar det här [...] (s. 127, 128).

Vi ser igjen en Valerie-figur som nekter å godkjenne Berättarens forskning av henne ("Jag är inte ditt dödsmaterial"/"Jag är inte ditt knullmaterial"). Dette er et tydelig eksempel på hvordan forholdet mellom Valerie og fortelleren preges av uavhengigheten Bakhtin peker på i den polyfone roman. Valerie og fortelleren har vidt ulike stemmer, de snakker uavhengige av hverandre, til hverandre, innenfor den konteksten romanen tilbyr.

Stridsberg møter Solanas i *Drömfakulteten*, på mange ulike plan. Thune kaller romanen en samling bakhtinske møter, mellom forfatter, tekst og lesar (Thune, 2009:3). I det legger hun at romanen først realiseres i møte mellom disse tre instansene. Romanen drives fremover av flere møter, som, ifølge Thune, viser vendepunktene i Valeries liv.

Her utspilles møtene med *flickorna från underjorden*, som på forskjellige måter aktualiserer kriser og vendepunkter Valerie har gjennomlevd; de seksuelle overgrepene (tapet av faren), morens vanskjøtsel (tapet av moren), prostitusjonen (tapet av kroppen), tapet av Silkespojken (tapet av "broren"), tapet av Cosmogirl (tapet av kjærligheten), mordforsøket på Andy Warhol og psykiatrioppholdet (tapet av seg selv?), – det hele mens Valerie ligger på terskelen til sin død (Thune, 2009:6).

Møtene er overganger i Valeries liv og romanens gang. Fordi fortelleren møter Valerie ved ulike faser i livet hennes, frem og tilbake i tid, gir det henne mulighet til å føre en samtale med hovedpersonen, om liv, død og kjærlighet. *Drömfakulteten* foregår på terskelen til en ny og ukjent fase i livet hennes (Thune, 2009:6). Fortelleren befinner seg også på terskelen, sammen med Valerie. I en scene sammen på Bristol Hotel, 21 april 1988, kort tid før hennes død, ser vi det i praksis:

VALERIE: Jag tror att jag har kissat på mig igjen.

BERÄTTAREN: Vilken tur att jag är här då.

VALERIE: Håller du min hand när jag försvinner?

BERÄTTAREN: Jag håller din hand.

(*Tystnad.*) (s. 263).

Denne gangen er ikke Valerie like avvisende. Hun lengter etter en hånd å holde i, og for første gang slår Stridsbergs Valerie sprekker. Den utilgjengelige kvinnen er med ett blitt svak og trengende. Her kan vi lese Stridsberg inne i Valerie sterkere enn tidligere og denne dialogen

understøtter også teorien om *Drömfakulteten* som et sorgprosjekt fra Stridsbergs side. Stridsberg vil hjelpe Valerie, holde henne i hånden mens hun dør, men det er Stridsberg selv som må endre karakteren for at det skal skje. Dette betyr samtidig at illusjonen faller sammen: Stridsberg må være Valerie for å få noe ut av beretningen. Men møtene mellom Valerie og fortelleren gir også grobunn for et vendepunkt som opererer utenfor romanen. Berättaren opplever også en stor krise, når hun forstår at Valerie er borte. Uansett hvor nærme Berättaren vil inn på Valerie er det uunngåelig at hun dør, hun ligger tross alt døende på et skittent hotellrom første gang de møtes. Like uunngåelig er det at hun blir skjøvet lengre og lengre vekk fra Valerie. Det er først etter vendepunktet at Valerie aksepterer at Berättaren er der. Først da aksepteres hennes dypdykk i Valeries liv og til slutt hennes romanprosjekt. Dette gjør at både Berättaren og, til en viss grad, Valerie blir i stand til å møte døden med mindre angst enn før.

I lys av Bakhtins polyfonibegrep kan man se på *Drömfakulteten* som et møte mellom de ufullendte delene. Her møtes romanen som kunstverk, fortelleren og Valerie, i et bakhtinsk møte, hvor det er opp til leseren å finne ut av Valerie Solanas' flyktige liv.

4.2.4 *Andy, Dorothy og de andre*

Måten Stridsberg snakker på, gjennom sine karakterer i romanen, er polyfon. Den viser talen til de ulike personene. For eksempel Andy Warhol, som først reagerer på Valeries beretning om voldtektene med avsky: "ANDY: Jag vill bara gråta när du berättar" (s. 245). Senere får tonen en annen lyd når et annet medlem av kunstnermiljøet på The Factory, Morrissey, etterligner Valerie ved å fortelle den skjebnesvangre beretningen igjen med tilgjort gjøglerstemme. Denne gangen er ikke Andy like gråtkvalt: "Flockskratt och enskilda skratt. Andy skrattar som ett ökendjur och försöker dölja det bakom en Vogue-tidning" (s. 316). Dette eksempelet viser oss at Stridsberg i *Drömfakulteten* hele tiden lar karakterene utvikle seg, slik at vi aldri helt vet hvor vi har dem. I så grad er romanen et "lappeteppe" (Riiser, 2008), bestående blant annet av en rekke innviklete karakterer med ulike karakteristikker og stemninger.

Episoden viser også mange faktorer som påvirker dialogene i romanen til å bli som de er. Med bakgrunn i Bakhtin, kan de ulike stemmene leses som uavsluttede, fordi de viser at de kan endre seg. Valerie stoler på et tidspunkt på Warhol, og utleverer seg følgende til han med den inderligste ærlighet. Og på dette tidspunktet er også Warhol sympatisk mot Valerie og ønsker bare å gråte. Men senere viser han et annet ansikt, og Valeries forventninger til han som empatisk person svekkes. Resultatet er at Valerie er alene igjen.

Mangfoldet av stemmer kan vi også se i dialogene mellom Valerie og hennes mor. De har begge egne særpregede måter å snakke på, blant annet på grunn av deres ulike utdanningsbakgrunn. Stridsberg viser ulike karakterers stemmer, karakterer som på grunn av ulike nivåer av sosiale, kulturelle, psykologiske, klasse- og utdanningsmessige faktorer taler som de gjør. Fortelleren beskriver Dorothy slik:

Dorothy har varken tv eller självrespekt, hon älskar presidenten och Vita huset så att hon får tårar i ögonen. Och hon vässar och mästrar om ingenting i barerna tills hon blir utkastad, sicksackar hem genom öknerna med handväskan fullpackad med stulna askkoppar och öglas (s. 45).

Som vi har sett mente Bakhtin at det for hver stemme i verden finnes en motstridende, og sammen skaper de en harmoni av ikke-samstemte stemmer. Dette forholdet kommer til syne flere ganger i handlingen. Valeries mor, Dorothy, viser flere ganger at hun har andre verdier enn datteren, som når hun kollapser da håret hennes er i uorden:

DOROTHY (*med tovor i handen*): Mitt hår Valerie!

VALERIE: Din lilla olycka.

DOROTHY: Jag är ingen utan min frisyyytyr... (s. 47)

Dorothy er opptatt av utseendet sitt, mens Valerie er det motsatte. Hun er i hvert fall bevisst over hvordan det patriarkalske samfunnet krever estetisk skjønnhet fra kvinner, og gir også uttrykk for dette i bla. *SCUM*-manifestet. Mor og datter befinner seg ikke på samme bølgelengde, og vi finner mange eksempler på dette. Når Valerie ringer hjem til Dorothy for å fortelle om at hun har kommet inn på doktorgraden virker moren bare halveis interessert:

DOROTHY: Hallå Vallie?

VALERIE: Jag har kommit in på forskarutbildningen.

DOROTHY: Hon dog av en överdos, lilla Vallie. Det är så sorgligt.

VALERIE: Jag ska bli forskare.

DOROTHY (*med ett matt leende i rösten*): Åhh Valerie...

VALERIE: Det betyder att jag har blivit utvald. Det betyder att jag ska forska.

DOROTHY: Öhhh. Är du professor nu, Valerie?

VALERIE: Nej, jag ska skaffa mig en doktorshatt (s. 189).

Valerie og Dorothy ser ut til å tale forbi hverandre. Mens Valerie forsøker å fortelle at hun har fått innvilget et doktorgradsstipendiat, er Dorothy kun interessert i Marilyn Monroes død ("Hon dog av en överdos, lilla Vallie. Det är så sorgligt"). Valget av Marilyn Monroe som Dorothy's store interesseobjekt er interessant. Marilyn Monroe har etter sitt liv blitt en mytologisk skapning i den vestlige kulturen. Hun er mest kjent for sitt distinkte utseende og tiltrekningskraften på blant annet den daværende amerikanske presidenten, John F. Kennedy. Mest kjent er hun for å være vakker. Forfatterens valg av henne kan dermed leses som at Dorothy er overfladisk da hun har større interesse av et sexsymbol enn Valeries

doktoravhandling i psykologi, som kan ses på som den rake motsetningen av det overfladiske. Psykologifagets studie av menneskets indre, og i denne sammenhengen det ypperste trinnet på utdanningsstigen, gir oss kontrasten mellom Valeries dykk i det mørke indre og morens overfladiske kjendisdyrking.

Når først moren lytter misforstår hun ("Är du professor nu, Valerie?"). Det kan være både fordi hun ikke forstår terminologien i undervisningssystemet og at hun ikke hører skikkelig etter. Uansett så passer ikke stemmene sammen, mor og datter har forskjellige språk. Stridsberg trer heller ikke inn og moraliserer. Leseren observerer og vurderer selv det han/hun leser. Disse motstridende stemmene bidrar til at karakterene får fritt spillerom. I fortsetningen viser Dorothy at hun kunne eksistert på en annen klode enn datteren:

DOROTHY (*skriker in i luren*): RED! HAR DU HÖRT, RED, ATT VÅR VALERIE HAR BLIVIT PROFESSOR!

VALERIE: Jag ska d-o-k-t-o-r-e-r-a.

DOROTHY: Jaha. Och jag har inte läst det där du skickade än. D-o-k-u-m-e-n-t-e-t.

VALERIE: Uppsatsen heter det.

DOROTHY (*med sömntablettsröst*): Jaså uppsatsen. Jag bestämde mig för att inte läsa den. Jag tycker inte om att läsa på såna där fladdrande lösa papper. Men den såg fin ut. Jag har den alltid framme. Visar den för alla som kommer förbi. Mister Emin till exempel. Jag berättar för alla att du har läshuvud.

VALERIE (*telefonluren hårt tryckt mot örat*): En doktorshatt. Det tar fyra år. Jag kom in. Det var en massa sökanden. Alla som sökte hade examen i psykologi.

DOROTHY (*pärlemornaglarna pickar mot telefonluren*): ... Jaja. Miss Monroe hittades iallafall död i sängen. Skönhet och framgång och ond bråd död. Jag har gråtit hela förmiddan här på köksbordet (s. 189, 190).

Her blir vi vitne til et enda mer direkte eksempel på at stemmene er i konflikt. Dorothy forteller i søvntablettrus at hun ikke har lest hennes oppgave ("Jag bestämde mig för att inte läsa den") fordi hun "tycker inte om att läsa på sånad är fladdrande lösa papper". Hun forteller også at hun er stolt ("Jag har den alltid framme"), men da mest på grunn av at "den såg fin ut". Hennes fokus på hvordan ting ser ut, det overfladiske, er igjen smertelig tydelig. Valerie presser telefonen hardt mot øret i sin søken mot nærhet, mens Dorothy skrapper telefonen med perledekorete negler. Og når samtalen fortsetter er Dorothy mer interessert i å snakke om Marilyn Monroe endelikt: "Jag har gråtit hela förmiddan här på köksbordet".

En av de mest interessante dialogrekkene i romanen er den som utspiller seg mellom Valerie og de offentlige instansene. Her er stemmene mer motstridende enn noensinne før, som vi blant annet ser i dialogene i rettshøringen mot henne:

MANHATTAN CRIMINAL COURT: Personalia i målet. Valerie Jean Solanas. Ålder: trettiofå. Bostad: ingen. Civilstand: Ensamstående. Yrke: oklart, den misstänkta själv oppger att hon är författare. Inga tidligare anmärkningar i kriminalregistret. Född i Ventor, Georgia, den 9 april 1936.

VALERIE: Hey hey hey mister vad vet du om kärlek?
 MANHATTAN CRIMINAL COURT: Du är anklagad för mordförsök alternativt mord. Det är ännu oklart hur brottsrubriceringen kommer att lyda.
 VALERIE: Jaha.
 MANHATTAN CRIMINAL COURT: Vet du vilken dag det är?
 VALERIE: Jag vett att jag skulle ha övat mig mer, Mister.
 MANHATTAN CRIMINAL COURT: Vet du var du befinner dig nu?
 VALERIE: Jag befinner mig så vitt jag kan se ingenstans där jag vill befinna mig.
 MANHATTAN CRIMINAL COURT: Har du en advokat?
 VALERIE: Nej, men jag har ingenting emot att befinna mig utanför historien.
 MANHATTAN CRIMINAL COURT: Behöver du en advokat?
 VALERIE: Jag behöver en kyss (s. 26, 27).

Valeries tale bryter fullstendig med dommerens legislative tale. Etter at retten har opplest hennes personalia og tidligere straffehistorikk svarer Valerie med en tilsynelatende urelatert ytring. Hun nekter å innordne seg rettsinstansen. Valerie vil ikke at den monologiserende institusjonen skal definere henne, i den polyfone romanen er det nemlig bare hun som kan gjøre det selv. Dette kan vi lese som at Stridsberg ønsker at vi skal se hvor forskjellig hennes stemme er fra de offentlige instansenes stemmer. De kreftene som dømmer forstår henne ikke og på et nivå forstår hun ikke dem heller. Etter dette er Valerie mer tilregnelig, men fortsetter samtidig å gjøre opprør mot de formelle spørsmålene fra retten. Hun viser uavhengighet fra forventningene til henne i situasjonen. Valeries stemme er hennes egen. Samtidig ser vi igjen en romanfigur i Valerie som befinner seg, som hun selv formulerer det, ”utanför historien”. Avslutningsvis kan det dessuten se ut som hun leverer et stikk til det offentlige, da hun på spørsmål om hun trenger en advokat, svarer at hun trenger nærhet. Det er vanskelig å finne tydeligere eksempel på at retten ikke forstår Valerie.

Bruddene mellom Valeries tale, og resten av romanensemblen, kommer også frem i hennes samtaler med psykologen på Elmhurst Psychiatric Hospital. Dette ser vi allerede i første møte mellom Valerie og doktor Ruth Cooper:

DOKTOR RUTH COOPER: Hej Valerie.
 VALERIE: Ge upp är inte svaret, fucka opp är det.
 DOKTOR RUTH COOPER: Slå dig ner.
 VALERIE: Du har lurat till dig ett vackert rum, Doktor Ruth Cooper, det är bara att gratulera. Men du ser inte ut att vara helt à jour med situationen ute i väntrummet. Jag vet inte om du har varit där, jag antar att du tar bakvägen ut, eller du kanske föredrar att fira ner dig i gardinerna hellre än att konfronteras med spillorna därute. Allt de vill därute är att få komma in och få din välsignelse och förlåtelse och ditt tillstånd att fortsätta vara sjuka (s. 93).

Dialogen viser igjen at Valerie forsøker å være uavhengig i forhold til andres tale. Valerie vil unngå at hun blir analysert, og forsøker derfor å gå til frontalangrep på doktor Ruth Cooper. Ved å si at alle på venterommet venter på å komme inn for å få lov til fortsatt å være syke viser Valerie forakt for psykologen, og prøver å devaluere hennes virke. Men samtidig får vi

inntrykket av at Valerie er redd, at hun først og fremst er offensiv for å unngå at Cooper skal lese henne. Dette er i tråd med Bakhtins teori, fordi Valerie, på tross av sine forsøk, aldri vil kunne være fullstendig uavhengig fra de andre. All tale er som nevnt påvirket av forventninger til svar og uttallige andre faktorer, og dermed kan dialogen videre mellom de to leses som et nederlag for Valerie som fullstendig selvstendig karakter (Bakhtin, 2003:71):

DOKTOR RUTH COOPER: Jag ser att du är förtvivlad, Valerie.

VALERIE: Jag är inte förtvivlad.

DOKTOR RUTH COOPER: Det är okej att gråta, min vän.

VALERIE: Jag gråter inte.

DOKTOR RUTH COOPER: Att gråta är vackert, min vän.

VALERIE: Jag gråter inte, det är min hjärna som förblöder.

DOKTOR RUTH COOPER: Här är en näsduk, Valerie.

VALERIE: Tack, men det är inte min stil att gråta (s. 107).

Interessant er også det at Valerie gjentar den samme setningen, som hun svarte dommeren med i retten, under perioden på Elmhurst Psychiatric Hospital: ”*Hey hey hey Doktor Cooper vad vet du om kärlek?*” (s. 136). Denne opposisjonen mot de offentlige instansene, byråkratiet eller andre som hevder å vite bedre enn henne, går igjen gjennom store deler av romanen. Men vi finner også eksempel på en annerledes Valerie, som når hun får plass på universitetet i Maryland på sensommeren 1958:

PROFESSOR ROBERT BRUSH: Välkommen Miss Solanas till University of Maryland. Du är hjärtligt välkommen till det amerikanska utbildningssystemet.

VALERIE: Tack så mycket. Jag är väldigt lycklig för min plats. Jag ska göra mitt bästa, det lovar jag (s. 159).

Selv om denne dialogen er fra før Valeries kjønnskamp tar for alvor form viser den oss hvor avhengige alle stemmer er av hverandre i romanen. Her ser vi et eksempel på det Bakhtin kaller indre dialogisitet: Valerie sier hun er lykkelig, men romanen er ironisk over at hun *skal* være lykkelig. Hun forstår dette senere, og viser at hun dermed er foranderlig, en dynamisk karakter som utvikler seg i verdenen. Når Ann Duncan, i romanen stort sett kalt Cosmogirl eller Cosmo, sier at ”det är ingenting att tacka för, baby” (s. 160) og sier at det er de som skal være glade for at hun har satt sin fot akkurat ved deres universitet, viser Valerie hvordan andres tale påvirker hennes, denne gangen i negativ forstand, forhold til universitetet. Det kan virke som om Stridsberg gjør dette for å vise oss hvor lett påvirkelig Valerie var før hun utdannet seg, som kontrast til hvordan hun var mot slutten:

BERÄTTAREN: Får jag hålla din hand?

VALERIE: Nej.

BERÄTTAREN: Får jag sitta hos dig när du somnar?

VALERIE: Kom ihåg att jag är sjuk och att jag väntar på att dö. Kom ihåg att jag är den enda kvinnan som inte är galen här.

BERÄTTAREN: I love you.
VALERIE: Fuck you (s. 73).

Denne dialogen viser også et annet interessant trekk ved romanen. Vi har allerede sett at Berättaren har fått sin egen karakter i dialog med Valerie, en karakter som er med i dialogene som hvilken som helst annen karakter ville vært. Det faktum at Stridsberg lar Berättaren bare være enda en stemme i det flerstemmige kaoset bidrar til at det demokratiske potensialet i romanen realiseres selv på fortellernivå. Premissene i forordet, som nevnt også gjentatt flere ganger i løpet av dialogenes gang, bidrar sammen med dette til at *Drömfakulteten* kan leses som en iscenesettelse av den polyfone roman. Romanens heltinne er ikke en tradisjonell heltinne, hun lever i en kontekst av ulike stemmer og er selv den eneste som er i stand til å definere seg selv, ved å *vise frem* seg selv, gjennom sine handlinger. Berättarens tale påvirker karakterene, samtidig som de andre karakterenes tale påvirker Berättaren i et demokratisk forhold. Valerie gir Stridsberg ingenting tilbake når de møtes ("Får jag hålla din hand?" – "Nej") og forfatteren får dermed aldri si noe endelig om Valerie.

4.2.5 Polyfoni gjennom sjangerblanding

Drömfakulteten fremstår som svært flerfoldig i formen, også i forhold til romansjangerens iboende frihet¹⁵. Denne store variasjonen gir beretningen om Valerie en flerstemmig fremtoning. Mest fremtredende, på formnivå, er romanens massive blanding av ulike sjangre. Her kan vi trekke linjer til middelalderens karneval og satire. Bakhtin hevdet at karnevalets frihet gjorde at formen hadde evnen til å stå i opposisjon mot mer monologiske former, og *Drömfakultetens* blanding av dialoger, poesi, beskrivelser, intervju, avisklipp med mer fungerer til en viss grad som et moderne karneval. Et annet fellestrekk med karnevalet er dessuten dets evne til å vise hvor broket samfunnet er, gjennom å snu alt på hodet. Valerie gjør nettopp dette i det omtalte *SCUM*-manifestet, når hun foreslår en verden hvor kvinner styrer alt og alle menn bør kastreres, eller i verste fall, drepes.

Alle regler later til å være kastet over bord i *Drömfakulteten*, og romanen er satirisk til sin egen sjangerform. De ulike sjangrene i satiren veksler så ofte at det blir umulig å låse seg fast i kun forfatterens ytterste posisjon. Dette ser vi blant annet tydelig i fjerde hoveddel, *Fabriken*, men det forekommer også gjennom hele romanen. De ulike delene i den fjerde hoveddelen har følgende overskrifter:

FABRIKEN

¹⁵ Se delkapittel 3.2.

Elmhurst Psychiatric Hospital, 14 maj 1969 219
 New York, oktober 1967 223
 ”Stor kunst” 228
 Elizabeth Duncan och döden, september 1967 229
 Notis till okänd författare 231
 Chelsea Hotel, november 1967 232
 Cosmos och dina långa tystnader 238
 Bristol Hotel, 20 april 1988 241
 The Factory, december 1967 242
 Elmhurst Psychiatric Hospital, juni 1969 248
 Chelsea Hotel, februari 1968 253
 Elmhurst Psychiatric Hospital, juni 1969 259
 Bristol Hotel, 21 april 1988 263
 New York – College Park, mars 1968 264
 Elmhurst Psychiatric Hospital, juli 1969 271
 Cosmogirl my love 273
 Elmhurst Psychiatric Hospital, 15 juli 1969 275
 The Factory, senare i mars 1968 279
 Moviestar 1968 286
 Parasiterna 288
 (s. 363, 364).

De ulike deloverskriftene ser ikke ut til å være organisert etter et bestemt skjema, snarere tvert imot, da de varierer mellom å være geografisk og tidsbestemte (for eksempel ”Elmhurst Psychiatric Hospital, 15 juli 1969”), enkeltstående setninger (for eksempel ”Cosmos och dina långa tystnader”) eller kun grupperettede lister (for eksempel ”Parasiterna”), for å nevne noen. Dette mylderet av ulike stiler bidrar til ytterlige forvirring rundt Valeries liv. Men samtidig gir det oss også mange ulike passasjer rundt henne, mange stemmer, som om ikke direkte, gir oss innfallsvinkler til hennes liv. I noen deler er fortellerens stemme i forgrunnen mens hun tiltaler Valerie, og i andre er det dialogformen med ulike likestilte karakterer som gjelder. Andre ganger igjen er det alfabetiske lister, tilsynelatende uten noen opphavsperson i romanen. Blandingen av stiler bidrar til at vi kan lese romanen som dynamisk. Konteksten forandrer seg hele tiden, og det er umulig å finne entydige betydninger i ordene og teksten. På denne måten er konteksten, her samfunnet, en del av verket gjennom sjangerblandingen.

Variasjonen i dialogene, som vi allerede har sett gjennom en rekke eksempel, er stor. En del dialoger er nøye tids- og steds plasserte, som for eksempel ”Bristol Hotel, 25 april 1988, sista dagen” (s. 338), mens andre er løsere plasserte, som for eksempel ”New York, mai 1968” (s. 297). Detaljgraden varierer på flere nivå, noen deloverskrifter gir en delvis beskrivelse av hvor og når dialogen foregår, andre ingen som helst. Flere av dialogene er dessuten vanskelig å fastsette om er drøm, minner eller ekte, i den grad noe i beretningen kan sies å være ekte. Et eksempel på dette finner vi i en av romanens siste deler, ”Bristol Hotel, 25 april 1988, på natten” (s. 249). Valerie drømmer om Dorothy:

Welcome to my garden of horror and love.

Dorothy?

Dorothy?

DOROTHY: Valerie?

VALERIE: De har kammat mitt hår så konstig (s. 349, 350).

Valerie er døende og ser, som resultat av det, syner om at moren Dorothy er hos henne. I dette tilfellet får vi det opplyst ved starten av scenen, men ved andre anledninger er det vanskelig å vite hva som er realitet og hva som er fantasi. Valeries ”Dorothy?”-ytringer blir aldri klart kartlagt som faktiske ytringer eller indre tanker. Det grafiske oppsettet gir en følelse av håpløshet, som om Valerie leter og roper etter Dorothy på ulike plasser, som om hun forsvinner inn i en drøm hvor moren eksisterer. Stridsberg utforsker dessuten flere måter å strukturere dialogene på. Den grafiske disposisjonen av teksten varierer hele tiden:

Jag vill inte tala med flere doktorer, jag vill bara tala med Doktor Ruth Cooper...

Jag vill inte tala mera med Doktor Fuck...

Jag vill ha tillbaka mina egna kläder...

SISTER WHITE: Du är min vackraste patient.

VALERIE: Doktor Den och Den. Doktor Skithög. Doktor Lögn. Doktor Hat. Doktor Hata alla kvinnor i universum. Doktor Ingenting. Doktor Smärta. Doktor Knull. Doktor Skylla allting på sin mamma (s. 275).

Her er deler av Valeries stemme grafisk fremstilt, setningene som starter med ”Jag vill” starter ved ulike innrykk i teksten, og dette bidrar til å gjøre scenen drømmaktig. Stridsberg har allerede i forordet, og senere (ved å kalle prosjektet for ”mitt drömfakultet” (s. 39) i en dialog med hovedpersonen) gitt uttrykk for at prosjektet er hennes drøm. Formen minner oss stadig på dette trekket. Stridsbergs lek med formen viser friheten som går igjen gjennom hele romanen. Det stilistiske mangfoldet står i motsetning til de mer monologiske formene. Samtidig viser Stridsberg frem språket til karakterene sine. Sykesøsteren og Valerie har ulike

stemmer som står i konflikt med hverandre. Denne konflikten er polyfon. Ved andre anledninger er den tradisjonelle dialogformen droppet helt til fordel for en mer episk stil:

Andy sitter aldrig stilla under visningarna, peruken flyttar sig runt i rummet och hans kompanjonger irrar respektfullt som ett nervöst moln omkring honom, men det är du som är stjärnan nu, Andy är imponerad av dina improviserade filmrepliker, hur du så enkelt improviserade framför kameran. *Andy vill du höra repliken igjen? Gärna, Valerie. Min instinkt säger mig att jag ska gilla brudar & varför skulle min standard vara lägre än er? Du är ett geni, Valerie. Jag vet Wiggy, har du läst min pjäs än? Inte än Valerie, snart Valerie* (s. 286).

Ved hjelp av en lang uavbrutt beskrivelse av scenen (uten punktum for å stykke opp teksten) introduserer Stridsberg en kursivert dialog som skiller seg ut fra tidligere dialoger i romanen. Effekten er at det blir uklart om den i det hele tatt har skjedd i romanens hendelsesforløp. Blandingen av ulike stiler bidrar til variasjon og en stadig følelse av noe uavsluttet (jf Bakhtin):

Når Andy till slut kommer i ny peruk är han nervös och glömmer bort att hälsa. Och han har det där sättet att glida in i väggarna och hans kompanjonger har det där sättet att sluka honom med sina uppenbarelser.

Hey hey hey hey hey hey Andy vad vet du om tortyr och teatralitet?

MORRISSEY: Andy vill inte prata med dig, han har tröttnat på din telefonterror.

VALERIE: Tack för informationen. Men jag vill gärna prata med Andy... (*till Andy som gömmer sig bakom Morrissey*)... Andy Stupid Warhol? (s. 313, 314).

Her velger romanen å veksle til den sceniske fremstillingen fra den mer reflekterende delen. Disse skiftene blir vi vitne til ved utallige anledninger i romanen. Her skjer skiftet i en kursivert ytring fra Valeries side ("*Hey hey hey...*") som leder til at handlingsgangen med et er gått over i den mer tradisjonelle dialogformen og Morrisseys svar. Romanen er fullstendig fri i formen. Som i satiren er det vanskelig å låse seg fast i kun forfatterens ytterste posisjon. Formen er dermed satirisk i forhold til de tradisjonelle sjangrene. Ofte tar dialogene en mer tradisjonell og konkret form, som i tilfellet med Valeries reise gjennom det amerikanske rettssystemet og med intervjuet som blir gjort med Dorothy, av New York Magazine, i begynnelsen av romanen:

NEW YORK MAGAZINE: Varför sköt hon Andy Warhol? Var hon prostituerad hela livet? Har hon alltid hatat män? Hatar ni män? Är ni prostituerad? Berätta hur hon dog. Berätta om hennes barndom.

DOROTHY: Jag vet inte... vi bodde här i Ventor... jag vet inte... öknerna... jag vet inte... jag brände alla hennes saker efter hennes död... papper, anteckningar, häften...

[...]

NEW YORK MAGAZINE: Det sägs att hon blev utsatt för sexuella övergrepp av sin far. Visste ni om det?

DOROTHY: Jag lägger på nu... Skriv att hon var författare... skriv att hon var forskare i psykologi... skriv att kärleken är evig, inte döden...

(*linjen bruten - - -*) (s. 13, 14, 15).

Den tradisjonelle dialogformen gir mulighet for likestilling hos karakterene. Her er hver stemme likeverdig, og den beskrivende fortelleren er utelatt. Alle karakteren opptrer på samme nivå og deres stemme er det eneste som gjør opp de ulike scenene. Dialogene kan dermed ses på som et polyfont samspill mellom romanens aktører (forteller, karakterer og lesere). Dette betyr ikke at det er bestanddelene til det tradisjonelle dramaet som gjør romanen polyfon (en slik påstand ville innebære at dramaet også gikk inn under Bakhtins polyfone romanbegrep). Derimot er det bruken av den dramatiske formen i romanen, blandet sammen med andre sjangre (deriblant den mer tradisjonelle romanbeskrivelsen), som gjør at romanen oppnår denne effekten. Når Stridsberg vil at karakterene sine skal snakke sammen inne i hennes drøm, lar hun dem få uttrykke seg på en likeverdig arena – i dialogen. Men dette kommer ikke bare til syne kun i dialogen.

4.2.6 *De alfabetiske listene*

De fire første delene i *Drömfakulteten* har hver sin alfabetiske liste med ulik tittel. I siste del finner vi to slike lister. Hver liste ramser opp alfabetet (fra A til Z) med små avsnitt etter hver bokstav. Avsnittene kan variere fra kun en setning til ti linjer, tilsynelatende uten logisk relasjon til bokstaven de er linket til, som vi ser allerede i den første listen i første del, *Bambiland*, titulert ”Berättarna”:

A. Ett hjärta fullt av svarta flugor. En ökens ensamhet. Stenlandskap. Cowboys. Vilda mustanger. Ett alfabet av dåliga erfarenheter.

[...]

G. Stories. Överdoser. Sömntabletter. Allting går mot sitt slut.

[...]

L. Experiment. Hästar. Solnedgång.

[...]

R. Jag skriver för de döda. Vad spelar det för roll om alla är döda? (s. 57, 58, 59)

Denne formen fortsetter videre i romanen, først i *Oceanarna* (med listen ”Arkitektarna”), så i *Laborarieparken* (”Psykoanalytikerna”) og i *Fabriken* (”Parasiterna”). Alle listene har det samme oppsettet, med små avsnitt til hver bokstav, tilsynelatende urelaterte. I siste del, *Love Valerie*, får vi også ”Presidenterna” med samme form. Listene tar for seg ulike grupper i

Valeries samfunnsoppfattelse og vi kan lese dem på flere måter. For det første kan de ulike tekstbolkene på de ulike bokstavene ses på som Valeries forsøk på å organisere noe som ikke er mulig å organisere. Det finnes ikke noen ytre sammenheng i listene, i det ene øyeblikket er det handlingssetninger ("Jag skriver för de döda"), i det andre oppramsinger av enkeltord ("Experiment. Hästar. Solnedgång"). Listene kan dermed fungere som Stridsbergs forsøk på å la Valerie strukturere sin verdensoppfatning. De blir representanter for ulike grupper i samfunnet, som alle forteller sine egne historier. Valeries forsøk på å skape system i det usystematiske gjør bare virkeligheten enda mer forvirrende.

En mer fruktbar tilnærming for denne oppgaven er derimot en mer direkte bakhtinsk lesning av listene. Vi kan tenke oss at de alfabetiske listene viser oss et samfunn hvor bare de som holder seg til sin faste rolle er velkommen. Sann sett gir de oss innblikk i en monologisk diskurs, dypt inne i den polyfoniske romanen. Valeries respektløse tone viser hennes negative holdninger til det monologiske patriarksamfunnet, hun er i opposisjon mot mektige organ, fortellere og presidenter: "A. Politiska maskiner. Politiska paradoxer. Jag hade min fluffiga silverrävspäls. Vita höga stövlar. Jag missade alla manifestationer och demonstrationer" (s. 318). Hun er ikke mindre bastant om psykoanalytikerne:

A. Doktor Den och Den. Alla doktorer äter mogadon och skitkorvar till frukost. Jag känner mig som en jävla hora. Vilka tider kan en kvinna vistas ute? Inga tider. Språket är bara en struktur, säger Doktor Fuck och blåser en våldtäktsvind i mitt ansikte (s. 180).

Den opposisjonelle tonen i sitatet viser hvordan Valeries virkelighetsoppfatning er unik for henne, som den er hos alle subjekt. I hennes tilfelle tar den form i en krass kritikk av etablerte krefter i samfunnet. Disse kreftene møter Valerie i romanen (eksempelvis psykiatrien, rettssystemet og byråkratiet) og de påvirker henne. Alt Valerie sier, enten det er arroganse og motstand mot samfunnskreftene, eller ømhet og smerte overfor Dorothy, er, som Bakhtin hevder i forhold til Dostojevskis helter, påvirket av alt rundt henne. Bakhtins karakteristikk av Dostojevskis verk som eksempler på den polyfone roman står i direkte kontrast med de tidligere monologiske sjangrene. På samme måte er statskreftene, enten det er rettssystemet, byråkratiet eller psykiatrien, monologiske institusjoner som står i direkte kontrast med Valerie, som med sin stemme skiller seg ut fra det konforme og aksepterte. Institusjonene aksepterer ikke Valeries egne stemme, hennes frie uttrykk, noe vi ser både i samtaler med retten og psykiaterne, fordi hun ikke passer inn i deres syn på hva som er akseptert.

Det er nærliggende å trekke linjer til bildet av det autoritære samfunn i møte med listene, et samfunn hvor bare det som er spiselig for de som har makten er godtatt. Dette gjelder en rekke områder, som i forhold til kjønn og etnisk bakgrunn. Ved å bryte ned disse

reglene, og samtidig skape et demokratisk likeverd mellom mennesker, kan vi overvinne disse utfordringene. Nøkkelen ligger, ifølge Bakthin, som vi har sett, i et språk uten de iboende maktstrukturene, i en demokratisk dialogisme. Valeries beskrivelser kan dermed leses som forsøk på å bryte ned de monologiske instansene hun møter i livet sitt.

Den siste alfabetiske listen, ”På andra sidan alfabetet” i *Love Valerie*, skiller seg fra de andre i stil. Her får vi en gjennomgang av det som skjer de siste timene før et menneske dør, med ekstrem klinisk presisjon i beskrivelsene:

D. Håll gärna den döendes hand, tala till henne, rör vid henne, snart är hon borta.

E. Fukta gärna hennes läppar med en våt handduk, förmågan att svälja försvinner tidig, sugreflexen blir kvar ända till slutet.

F. Fukta också gärna hennes panna, rör vid henne, stryk med handen över hennes hud. Massera hennes armar och bröstkorg, det dämpar dödsångesten (s. 345).

Berättaren forbereder leseren og seg selv på hva som vil skje når Valerie går til den andre siden av alfabetet, hva som vil skje når livet hennes tar slutt. Kontrasten mellom de andre alfabetiske listene er slående. Hvor det i de er vanskelig å finne en utpreget systematikk bak oppsettet, er ”På andra sidan alfabetet” preget av å være klinisk organisert. Dette kan leses som Valeries fallitterklæring: Der hun tidligere hadde beskrevet samfunnet gjennom sin egen fragmenterte og regeluavhengige metode, er hennes stemme nå forsvunnet. Vi blir vitne til Valeries kommende død, samtidig som samfunnets enerådige røst har festet grepet. Valerie kan ikke gjøre annet enn å underordne seg. Listen fungerer også som en bitter påminnelse på at det er det eneste vi kan gjøre, for Valerie vil dø til slutt, helt alene, uten at vi noensinne kjente henne mens hun var i live. Vår Valerie er bare Stridsbergs Valerie, den ekte Valeries stemme er borte.

4.2.7 Drømmelogikken

Det fins flere koblinger til andre verk innenfor både moderne populærkultur, dramatikk og poesi i romanen¹⁶. I tillegg er det nærliggende å knytte Stridsbergs roman til August Strindbergs teaterstykke *Ett Drömspel*, opprinnelig utgitt i 1902, noe også Henriette Thune har gjort. Parallellene mellom *Drömfakulteten* og *Ett Drömspel* er flere, fra likheten mellom titlene, til likheten mellom etternavnene, Strindberg og Stridsberg, selv om sistnevnte mer enn noe er en kuriositet. I tillegg innledes begge tekstene med et forord som gjør rede for

¹⁶ Se delkapittel 3.3. Jeg vil se nærmere på dette som et periodetypisk trekk i kapittel 7, som omhandler romanen som en del av samtidslitteraturen.

fortellingens utgangspunkt, og disse bærer flere likheter. Forordet i *Ett Drømmespel*, titulert ”ERINRAN”, lyder følgende:

Författaren har i detta drömspel med anslutning till sitt förra drömspel ”Till Damaskus” sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster; en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer.

Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen inkonsekvens, inga skrupler, ingen lag. Han dömer icke, frisäger icke, endast relaterar; och såsom drömmen mest är smärtsam, mindre ofta glättig, går en ton av vemod, och medlidande med allt levande genom den vinglande berättelsen. Sömnen, befriaren, uppträder ofta pinsam, men när plågan är som stramast, infinner sig uppvaknandet och försonar den lidande med verkligheten, som huru kvalfull den än kan vara, dock i detta ögonblick är en njutning, jämförd med den plågsamma drömmen (Strindberg, 2005:108).

Strindberg gjør leseren oppmerksom på at dette er en reise i fantasien (”allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt”), akkurat som Stridsberg. I begge verkene møtes karakterene på mytiske steder, som grottan i *Ett Drømmespel* og Oceanarna i *Drömfakulteten*. Vi kan dessuten trekke paralleller mellom hovedpersonene, Valerie og Indras dotter (i *Ett Drømmespel*)¹⁷, noe som også gjør det logisk å knytte Diktaren opp mot Berättaren. Begge de sistnevnte tar plass i romanen og snakker direkte med sine respektive hovedpersoner. Blant birollene finner vi også paralleller mellom de to verkene. Thune fremhever fellestrekkene mellom *Drömfakultetens* psykiater, dr. Ruth Cooper, universitetsprofessor Robert Brush og utdanningsinstitusjonene kontra *Ett Drömspels* Karrantänmästaren, Magistären og dekanen (Thune, 2009:8, 9). I Strindbergs verk er dessuten fire av karakterene symbolske representanter for teologi, filosofi, medisin og jus, og som i *Drömfakulteten* er disse instansene uforanderlige og ute av stand til å lytte til hverandre. De er tydelig monologiske, de går ikke i dialog (jf Bakhtin).

Mens Stridsbergs roman har mange dramatiske trekk, har Strindbergs stykke mange episke, slik Peter Szondi har vist det i sin kommentar til stykket. I teksten *Det moderne dramaets teori* fra 1956 gjør Szondi rede for hvordan dramaet har utviklet seg ved å se på et knippe kjente dramatikere, deriblant Strindberg. Szondi hevder det moderne dramaet oppstod i renessansen:

Samtidig med at mennesket tok det avgjerande steget inn i ei verd av medmenneske, openberra det sitt indre og gjorde det til dramatisk notids-nærvære. Gjennom individets avgjerd om å handle, kom på den andre sida verda av medmenneske i eit relasjonelt tilhøve til individet, og først dermed fekk denne verda si dramatiske realisering (Szondi, 2003:146).

¹⁷ Indra er en vedisk krigs- og værgud i hinduistisk religion. Han er ekvivalenten til Tor i norrøn religion, Zevs i gresk religion og Jupiter i romersk religion.

Dramatikeren var ikke lenger til stede, dramaet blir fremført, ikke fortalt eller skrevet. Samtidig er tilskueren også til stede ved fremførelsen (ibid.:147). Dramaet er absolutt, og det er primært: Nåtiden foregår i det en ny nåtid er på vei (ibid.:147). Men Szondi minner også på at de nye formene, som kjennetegner det moderne dramaet, vokser ut av de tematisk-formelle impulsene fra overgangstiden. I den tradisjonelle episke stilen skiller epikeren seg fra gjenstanden. Szondi peker på at subjektet i Strindbergs verk selv blir objekt: I *Ett Drömspel* er menneskeslekten objektivert slik at den fremstår for Indras datter. En episk distanse integreres og synliggjøres slik på scenen. Den psykologiske og moderne romanen trenger derimot ikke den episke avstanden, ifølge Szondi, fordi den tar utgangspunkt i det indre hos de fremstilte personene (ibid.:161). Det kan, som det gjør i *Drömfakulteten*, finnes dramatiserte scener som foregår i en av karakterenes indre. Med andre ord integreres det dramatiske slik i den episke teksten.

Romanens tittel, *Drömfakulteten*, er også interessant i seg selv. Spillet mellom navnets enkeltord gir oss et bilde av motsetningene mellom det polyfone (drømmen) og det monologiske (fakultetet). Mens drømmen er en plass hvor fantasien kan realiseres, hvor liv kan leves om igjen, og vi kan utforske abstrakte ting, er fakultetet den rake motsetningen. Fakultetet er det organiserte, det etablerte og det konkrete. Samtidig er det en plass for læring. Drømmen gir oss spillerom til å utforske Valerie i romanen og det dialogiske ved den.

4.2.8 Avsluttende tanker

Selv om det formelt sett er Stridsberg som styrer *Drömfakulteten*, og dermed har frihet til å bestemme hva hun skal fokusere på, hvilken intensitet hun bruker i sine beskrivelser og hva hun ser på som det sentrale i Valeries liv, er romanen polyfonisk fra innsiden. Romanen skaper mening innenfra, og fortelleren er bare enda en stemme, som Valerie, som opererer på egen hånd. Hittil har det ikke vært nødvendig å skille mellom termene forfatter og forteller da Bakhtin ikke skiller mellom disse. Dette skillet kom først med den moderne litteraturteorien og Bakhtin snakker derfor utelukkende om forholdet mellom Dostojevski sitt forhold til karakterene sine. Han snakker om forfatterens forhold til helten. I fortsettelsen vil dette skillet bli problematisert.

Selv om det ikke er mulig å komme utenom at den romanfiguren vi møter i *Drömfakulteten* er Stridsbergs verk, har hun gitt, innenfor de grensene som eksisterer, så mye spillerom som det er mulig å gi. ”BERÄTTAREN: I min roman – VALERIE: - Du och din lilla roman får ursäktat mig för nu måste jag arbeta” (s. 214). Stridsberg har fremfor alt skapt et dialogisk spillerom for de ulike karakterene og, viktigst, for Valerie. Hun er beretningens

hovedperson, og dette bekrefter Stridsberg i forordet, og, som vi har sett, ved flere anledninger.

BERÄTTAREN: Vem är det som är förtvivlad?

VALERIE: Jag, Valerie. Jag hade alltid rosa läppstift på mig.

[...]

BERÄTTAREN: Vart ska du nu?

VALERIE: Jag ska ingenstans. Bara sova, antar jag.

BERÄTTAREN: Vad tänker du på?

VALERIE: Flickorna från underjorden. Dorothy. Cosmogirl. Silkespojken (s. 11).

Romanens ytterligere persongalleri møter vi for det meste i fragmenter. Dorothy, Silkepojken og Cosmogirl er med for å vise Valeries liv, dette er tross alt en biografi, selv om den er fiktiv. *Drömfakulteten* handler om Valerie. Stridsberg viser hvordan Valerie forsøker å definere seg selv, og hvordan Stridsberg definerer henne, og gjennom den individuelle lesningen, hvordan ulike lesere definerer mennesker ulikt og dermed blir til ulikt. Møtet mellom fortelleren og Valerie skjer i fantasien, og derfor kan ikke troverdigheten være noe sterkere. Alt kan skje, fordi man tolker alt ulikt i forhold til hvem som opplever, og dermed realiseres teksten først når leseren begynner å lese den.

Valeries selvstendighet i romanen gjør at hun kan definere seg selv og dermed fortelle fortelleren at hun "är ingen riktig berättare" (s. 40). Her ligger også mye av troverdigheten til *Drömfakulteten* som polyfon roman. Valerie er det eneste subjektet som kan sin egen historie og vi kan aldri få tak i den, fordi vi må akseptere både Valerie og Stridsberg som andre. Romanen er kun Stridsbergs forklaring av Valerie da mennesket ikke er avsluttet. Både det karnevalske og det polyfone bidrar til å gjøre teksten til noe problematiserende, de bidrar til å gjøre den til noe opprørsk. Verket problematiserer derfor Valerie. Poenget med dette kapittelet er i så grad å vise at Valerie fremstilles som et komplekst menneske. Med bakgrunn i Bakhtin kan vi hevde at hun er uavsluttet og derfor er Stridsbergs "drömfakultet" den eneste måten å forsøke å nærme seg Valerie på, med sitt forord. Enhver tekst om et menneske vil i så grad bestå av deler med fiksjon, noe vi skal se nærmere på i neste kapittel, hvor gjenstanden for oppmerksomhet er den problematiske biografisjangeren.

5 *Drömfakulteten* – en biografi?

*”Han er misnøgd med sitt eige liv og bryt saman att mentalt,
men han unngår tvangsinnlegging denne siste gongen”*

- Knut Olav Åmås om Olav H. Hauge¹⁸

Sara Stridsberg gjør det klart allerede i forordet at *Drömfakulteten* er en fiktiv biografi over Valerie Solanas’ liv. Stridsberg *dikter* seg dermed inn i livet til en historisk person, og reiser samtidig flere interessante spørsmål rundt biografisjangeren. I *Drömfakulteten* skaper teksten Valeries liv, men ville resultatet vært annerledes dersom Solanas’ selv skrev sin biografi? Dekonstruksjonisten Paul de Man hevder at selvbiografien kun kan forstås som et resultat av det litterære uttrykket. Hvilken innvirkning har dette uttrykket for en biografi skrevet av en annen?

Tekstutdraget ovenfor, fra Knut Olav Åmås’ biografi om dikteren Olav H. Hauge, viser oss at biografien, det skrevne livet, aldri kan hevdes å være absolutt sann. Når en forfatter skal portrettere et levd liv kommer ikke han eller hun utenom det faktum at den biografertes indre liv nettopp bare er det, et indre liv. Antagelser om årsak og motivasjon er obligatoriske bestanddeler når man skal biografere et annet subjekts liv, og måten disse blir fremlagt, påvirker det som blir sagt om den biograferte. Dette har ført med seg problemer for sjangerens kredibilitet og er en av årsakene til at biografien har møtt mye motbør i det litterære miljøet opp gjennom historien og frem til i dag.

For å se hvordan *Drömfakulteten* forholder seg til biografisjangeren, er det nok nødvendig å gi en oversikt: over biografien som sjanger, dens opprinnelse, ulike typer og, til slutt, om noen av dens problemer.

5.1 Grunnleggende om biografien

Biografien skiller seg fra selvbiografien ved at den er skrevet av en tredjeperson. Dette gjør, som nevnt innledningsvis, at forfatteren av biografien må skape innlevelse i visse prosesser som han eller hun ikke kan ha fullstendig innsikt i. Resultatet blir dermed en litterær gjenskapelse av den biografertes liv, og vi kan derfor kalle sjangeren en variant av *histografi*,

¹⁸ Åmås, Knut Olav (2004): *Mitt liv var draum – en biografi om Olav H. Hauge*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004

et begrep som viser at den skrivende er i en mellomposisjon mellom dikter og historiker (Lothe, Refsum, Solberg, 2007:24). Materiale som brev, dagbøker og andre historiske skriftkilder hjelper biografen å fortelle historien om den biografertes liv.

Ordet *biografi* er en term som kommer av de to greske ordene *bios* (liv) og *graphein* (å skrive). Disse to ordene gir også den etymologiske grunnbetydningen. Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg gjør rede for sjangerens historiske utvikling i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Sjangeren kan spores helt tilbake til antikken (ca. 500 år før Kristus), da den greske historikeren Herodot (484-ca. 425 f.Kr) skrev historier med biografiske elementer i en anekdotisk form. Rundt fem hundre år senere videreførte den greske filosofen Plutark (ca. 45-ca. 125 e.Kr.) sjangeren med sine nyanserte personportretter hvor han la vekt på personenes karakter og egenskaper. For Plutark var det ikke så viktig å fortelle om handlingene til den biograferte, men heller hva slags mann han var, han snakker om *ethos*. Fokuset på *essensen*, en manns vesen, var nyskapende.

Stephen Walton gjør videre rede for den historiske utviklingen under det siste årtusen i *Skaff deg et liv! Om Biografi* (2009). Det skulle gå flere hundre år før biografisjangeren igjen ble gjenstand for nevneverdig oppmerksomhet, med noen unntak, som for eksempel den kristne biografiskrivningen, og da spesielt de fire evangeliene. Under renessansen utviklet sjangeren seg videre. Arbeidet med den ble igjen viktig, som i antikken, og dannet etter hvert grunnlag for biografisjangeren slik vi kjenner i dag. I 1360 kom Filippo Villanis' sjangerdefinerende tekst om dikteren Dantes liv. Biografiene fokuserte på den biografertes personlighet i større grad enn før. På 1700-tallet ble dette fokuset ytterligere forsterket på grunn av fremveksten av et europeisk borgerskap. Biograferte personer hadde blitt til individ, og fordret dermed en dynamisk forståelse av deres liv. "Det som skil den plutarkske biografien og den moderne biografien sidan renessansen frå mellomalderens hagiografiar, er at dei er individualiserande" (Walton, 2009:28).

Ut over 1800-tallet vokste det vitenskapelige idealet frem, og biografienes fokus var for det meste på den biografertes offentlige gjerninger. Fra 1910 og fremover varografiene påvirket av Sigmund Freuds arbeid med det underbevisste. Han hevdet at det var indre drifter og behov som var årsaken til menneskets handlinger i den private og intime sfæren. Oppsummerende kan en si at fokuset i sjangeren gikk mer og mer innover, fra objektive handlingsbeskrivelser, via individportrett og til slutt, inn i den biografertes indre liv. Biografien fortsatte midlertidig å utvikle seg. Med modernismen åpnet det seg nye friheter og flere undersjangre vokste frem.

5.2 Den moderne og den modernistiske biografien

Stephen J. Walton gjør rede for det han mener er et skille mellom den ”moderne” og den ”modernistiske” biografien. Han hevder *den moderne biografien* oppstod på første halvdel av det 20. Århundre. Den var grunnlagt på innlevelse i livet til den biograferte gjenstanden. Videre peker han på fire trekk som definerer den, nemlig at den: (1) forteller en historie om et menneskeliv, (2) har et krav om intimitet, (3) har en forestilling om at den biograferte personen representerer noe som er til etterfølging, enten det er hans eller hennes eget liv, eller bevisste eller ubevisste handlinger, og (4) har en anekdotisk disposisjon (ibid.:32).

Den modernistiske biografien står derimot i skarp kontrast til den moderne biografien og dens forfedre. Denne formen befinner seg ifølge Walton et sted mellom den moderne og, som han hevder, knapt eksisterende postmoderne biografien¹⁹, og han hevder den er kjennetegnet av seks trekk: Den må (1) blotstille sin egen konstruksjon, (2) klare å opprettholde en ironisk distanse mellom gjenstanden som blir biografert og fortellerstemmen i teksten, (3) åpne for ulike tolkninger, (4) ha et aktivt og kritisk forhold til mytene i de tradisjonelle og mer realistiske biografiene, (5) ha en klar forestilling av et subjekt og (6) ha en klar forestilling av hvordan subjektet skapte seg et rom for sine handlinger og hvilke sosiale vilkår det hadde for å handle (ibid.:81, 82).

Alle trekkene til den modernistiske biografien er til stede i *Drömfakulteten*, men noen er mer fremtredende enn andre²⁰. Mest interessant er kanskje likevel hvordan subjektet skaper seg et rom for sine handlinger og hvilke sosiale vilkår det hadde for å handle. Dette trekket er uløselig knyttet til Stridsbergs fremstilling av Valerie. Stridsberg viser frem subjektet Valerie i verden gjennom dialogene og hennes egne stemme. Samtidig ser vi i romanen de sosiale vilkårene som Valerie hadde, og dermed også en av hovedårsakene til at hennes liv ble som det ble. Det ser vi blant annet gjennom forholdet Valerie hadde til sin mor. Dette medfører at

¹⁹ En dypere gjennomgang av postmodernismen, og den innflokke debatten rundt sjangeren, er ikke formålstjenelig i denne oppgaven. Walton hevder selv at en postmoderne biografi er umulig siden ”[...] subjektet er oppheva i ein endelaus gjensidig språkleik, finst det ikkje lenger nokon å skrive om” (Walton, 2009:81). Han mener likevel at: ”Dersom vi på den eine sida skal avgrense den modernistiske biografien mot den *moderne* biografien [...] må han på den andre sida avgrensast mot den *postmoderne* biografien [...]” (Walton, 2009:80). Derfor nøyer jeg meg med en kort definisjon: *postmodernisme* forstås både som kulturtilstanden i det senmoderne vestlige samfunn (Lothe, Refsum, Solberg, 2007:175), og forestillingene av at en forståelse av mennesket kun er mulig gjennom språket, samt forutsetningen om at enhver forståelse vil være avhengig av en sosial, historisk og kulturell kontekst.

²⁰ Romanen blottlegger blant annet i forordet sin egen konstruksjon og fastslår at dette er Stridsberg fantasi ved flere anledninger (for eksempel når fortelleren omtaler prosjektet for sitt ”drömfakultet” (s. 39)). Stridsberg konstruerer samtidig en ironisk distanse mellom Valerie og fortelleren, gjerne direkte, gjennom de allerede omtalte sekvensene hvor fortelleren ikke kommer inn på Valerie. Det polyfone i romanen bidrar til å åpne opp for ulike tolkninger, blant annet gjennom karakterenes uavhengighet til hverandre, og de mange tomme rommene i Valeries liv.

en ser henne på en mer fullverdig måte enn i den tradisjonelle biografien. Det viser samtidig at det å se et helt menneskeliv som en eneste identifiserbar helhet vil være vanskelig.

5.3 Problemer med sjangeren

Walton peker på tre problematiske felt som biografen må ta hensyn til. For det første er det umulig å skrive en biografi rent kronologisk, fordi ulike momenter på ulike tidspunkt i livet gjerne hører til ulike tematiske felt. For det andre er det en utfordring å fremstille et subjekt fremfor et enkelt objekt, jf det sammensatte mennesket. For det tredje må biografen reflektere over kroppen (Walton, 2009:24).

I motsetning til den modernistiske biografien, er den moderne biografien *positivistisk*, i den forstand at den mener at det mulig å forklare alle fenomenene rundt oss i verden. Denne forestillingen er ifølge Walton problematisk. Han spør om det er mulig å leve seg inn i en annens tankeverden og om det er mulig å beskrive et menneskeliv sammenhengende ut i fra dets kronologiske handlinger (ibid.:35). Arbeidet til den biograferte kan objektiviseres (for eksempel en forfatters verk)(ibid.:37). Derimot kan biografien fort bli oppfattet som noe triviell, ifølge Walton:

”Om emnet for ein biografi er eit liv, forstått som ein karakter, ein personlegdom, ein essens utover gjerningane, vil det oftast vere slik at biografien har altfor få haldepunkt i framstillinga si til å kunne gi skikkeleg belegg for påstandane sine” (ibid.:39).

Selv brev, dagbøker og håndskrevne kilder forteller oss lite om hvordan en person egentlig er. Det blir igjen klart at den indre verden i stor grad er utenfor rekkevidde. Det er også problematisk at biografens stil og form kommer fra skjønnlitteraturen, nærmere bestemt romansjangeren. Dette legger føringer på fremstillingen av den biograferte, som i kontrast er en historisk person.

Et annet problem med biografisjangeren er at det mangler tilstrekkelig forskning om den (ibid.:43). Dermed savner den klare krav:

Men dette at det finst så mange gode høve til å arrestere einskildforfattarar, at ein gjer einskilde dårlege biografiar til gjenstand for kritisk saumfaring, eventuelt harselering, gjer at dei grunnleggjande allmene og prinsipielle problema ved biografisjangeren gjerne kjem bort (ibid.:43).

5.3.1 Karnevalet, kroppen og Ivar Aasen

Vi har allerede sett på hvordan karnevalet, i Bakhtins forståelse, utfordret de etablerte hierarkiene under middelalderen. Kulturveksten under renessansen skjedde ifølge Walton på grunn av folkekulturens oppgjør med den foreldede høykulturen (ibid.:70). Og karnevalet,

med sin folkelige groteske realisme, fremhevet det kroppslige i motsetning til det åndelige og det hinsidige. Bakhtin pekte på Rabelais pastisjer av høyverdige og kroppslige ting som avgjørende for oppgjøret med det etablerte hierarki²¹. Walton hevder at kroppsliggjøringen i litteraturen gir den biograferte tilbake kroppen sin (ibid.:72). Han benytter sin biografiske tekst om Ivar Aasen som eksempel på viktigheten av kroppen i arbeidet med sjangeren:

Og då det så i 1976 oppstod eit ordskitte om Ivar Aasens kjønnsliv, var det fleire som kjende både seg og Aasen krenkte ved at kroppen hans i det heile vart drøfta. Likevel er det uomtvisteleg at Ivar Aasen vart fødd med ein kropp. Om ein biografi som er strukturert ut frå denne kroppen, kan framandgjere lesarane frå det hedvunne kroppslause bildet av Aasen, har han iallfall gjort éi nyttig teneste (ibid.:72).

Dermed hevder Walton at kroppsstrukturen minner oss på det konstruerte ved den biografiske diskursen²². Motsetningen mellom den groteske og den borgerlige ”kroppslige kanon” er sentral (ibid.:73). Dissekeringen av kroppen er et forsøk på å undergrave og dermed fornye sjangeren (ibid.:74).

Motsetningen har vi også sett på språkplan, gjennom spillet mellom det høyverdige latin og det kroppslige folkemålet. Møtet mellom språkene var med på å gjøre en litterær utvikling mulig. Middelalderens latin var ifølge Walton representant og uttrykksmiddel for maktsystemene, de hierarkiske, universaliserende og religiøse ideologiene: ”Når dei normerte ‘nasjonalmåla’ fanst, kunne dei overta mange av dei universaliserande og klassemessig dominerande funksjonane som latinen tidlegare hadde hatt” (ibid.:75). Disse språkene kom først etter Rabelais sin tid, og han brukte derfor dialektene. Walton mener det er rimelig å trekke linjer til Aasen og se hans ”[...] arbeid som ei mothegemonisk profanering av språk- og maktmonopolet i samtida hans, som ei karnevalisering av skriftspråket og som ei oppheving av det offisielle alvoret” (ibid.:75).

5.3.2 Paul de Man om selvbiografi og demaskering

En stor fare med biografiskrivningen er at en fort kan ende opp med forenklete forståelser av den biografertes levde menneskeliv. Mennesket er for sammensatt til å bli beskrevet i en tekst. Det er umulig å si alt om et menneske. Litteraturteoretikeren og dekonstruksjonisten Paul de Man hevder i teksten *Autobiography as De-facement* (1984) at selvbiografien får frem ting som ikke forfatteren har ment å få med, troper i teksten som gjør noe annet med budskapet.

²¹ Se delkapittel 4.1.2.

²² Walton trekker frem Kjartan Fløgstads roman *Det 7. klima – portrett av eit magisk liv* (1986) som et eksempel på en roman som problematiserer dette. I romanen har Fløgstad bevisst valgt å utelate halvparten av livet til gjenstanden han biograferer. Ved å gjøre dette stiller han spørsmål ved hva som er virkelig i biografien.

Selv om de Man fokuserer i større grad på selvbiografien er hans påstander interessante i denne sammenheng. Han trekker frem to problemer med den teoretiske forståelsen av selvbiografien.

For det første ser han nærmere på vanskeligheten med å definere og behandle selvbiografien som en litterær sjanger (de Man, 1984:67): “By making autobiography into a genre, one elevates it above the literary status of mere reportage, chronicle, or memoir and gives it a place, albeit a modest one, among the canonical hierarchies of the major literary genres” (ibid.:67). Biografisjangeren har kanskje oppstått ved et visst årstall, og utviklet seg spesielt i noen spesifikke historiske perioder, men det å skrive om sitt eget liv har eksistert lenge. Selvbiografiske tekster har ikke hatt en entydig litterær form og de Man viser dette med William Wordsworth majestetiske dikt *The Prelude* fra 1799. I diktet forteller Wordsworth om sitt liv.

For det andre problematiserer han hvor vanskelig det er å opprette et skille mellom fiksjon og virkelighet i en selvbiografisk sjanger (ibid.:68). Selvbiografien absorberes av mange ulike sjangre og det er vanlig å se det slik at livet produserer det selvbiografiske verket. De Man snur derimot alt på hodet og spør om ikke selvbiografien også kan produsere livet:

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of selv-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (ibid.:69)

I *Drömfakulteten* er skillet mellom virkelighet og fiksjon tydelig problematisert. Valerie var en historisk person, mens Stridsbergs romankarakter Valerie er fiktiv på tross av noen historiske ”sannheter”. Det er umulig å fastlå om det er livet som skaper fortellingen, eller om det er forfatterens bruk av språket som former gjengivelsen av, ja, kanskje skaper, livet. Forfatteren er i en viss stemning, en viss situasjon, når han eller hun skriver verket. De Man mener språket er gjennomveldet av retoriske figurer som ikke bare støtter men også i underminerer forfatterens prosjekt. Derfor kan ikke gjengivelsen bli korrekt (ibid.:70).

The specular moment that is part of all understanding reveals the tropological structure that underlies all cognitions, including knowledge of selv. The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions (ibid.:71).

Med bakgrunn i dette hevder de Man at selvbiografien kun kan forstås som et resultat av det litterære uttrykket. Alle tekster er bygget opp av den samme grunnleggende retorikken.

Distanse fra ideen om at det finnes et transendent subjekt utenfor teksten er viktig. Samtidig vil et subjekt alltid oppstå under skriving og lesing av en tekst gjennom tropenes retorikk. Det finnes ingen entydige sannheter eller autoriteter. De Man kaller selvbiografien for en måte å lese eller forstå det som er i alle tekster (ibid.:70). Det autobiografiske modus er karakteristisk i all skriving.

De Man arbeidet også med Wordsworths tredelte prosatekst *Essay upon epitaphs* for å vise likhetstegnene mellom selvbiografi og gravskriftet. Fordi det ikke er mulig å opprettholde en idé om at selvbiografien omhandler et levende subjekt, fordi forfatteren ikke er den samme som beskrives, finnes det ikke et skille språklig sett mellom de to. Prosopopeia, etter de greske ordene *ansikt* og *skape*, er en sentral figur i gravskriftet. Skriftet, det skapte ansikt eller masken, er en levenliggjøring av de døde (ibid.:76). Prosopopeia fører ulikhetene sammen og forener de døde med de levende. Dermed blir det ingen avstand mellom det levende og det døde. Ulikhetene fremstår som likheter. Ved å bruke prosopopeia gjenskaper forfatteren sitt eget liv og gir et ansikt til den han/hun en gang var. Men dette kan kun skje i språket. Møtet mellom den som skriver og subjektet skjer bare i teksten.

Med bakgrunn i de Mans innsikter kan vi si at enhver tekst alltid vil avsløre noe om det subjektet som skriver og leser den. I *Drömfakulteten* er det Stridsberg som er forfatter, og med bakgrunn i disse innsiktene kan vi dermed argumentere for at romanen kanskje handler mer om henne enn Valerie. Subjektet Valerie får et nytt liv gjennom retorikken. Alt eksisterer i språket, og uten det er det ikke liv. Møtet mellom den skrivende og det fraværende subjektet skjer i teksten, og de Man mener dette er også tilfellet i selvbiografien. Den kan kun ved hjelp av en maske dekke over tapet av ansiktet som den selv refererer til.

De Mans innsikter om prosopopeia er også interessante i forhold til *Drömfakulteten*. Gjendiktningen av Valerie eksisterer kun i teksten, subjektet er allerede dødt og blir skapt på nytt gjennom teksten. Subjektet er derimot ikke det samme denne gangen. I romanen blir møtene mellom fortelleren og Valerie, men også de mellom forfatteren og Valerie, tydelige eksempler på at møtet bare kan skje i teksten. Subjektet er fraværende fordi det har opphørt å eksistere. Dermed må Stridsberg ta til takke med savnet. Teksten som en helhet er en trope og ender opp med å gi liv til forfatteren. Dette underminerer en forestilling om den tradisjonelle biografien som en fortelling om et allerede avsluttet liv.

5.4 Undersjangerne

I dag finnes det et vell av ulike undersjangre til biografien. Resultatet av den postmodernistiske friheten er at eventuelle retningslinjer er visket ut. Forfatteren har en enda

større frihet i sin tilnærming til den biograferte. Likevel er det gunstig å forsøke å få oversikt over de ulike variantene.

Historikeren Paul Murray Kendall deler biografisjangeren inn i seks ulike kategorier. Den første er den *informative biografien*, som "[...] unngår all tolkning bortsett fra seleksjon, men må med nødvendighet velge ut hva som skal med og hva som skal utelates av tilgjengelig informasjon" (Lothe, Refsum, Solberg, 2007:24). Tilnærmingen til den biograferte er her svært klinisk og forfatteren tar ingen friheter i å tolke hans eller hennes liv. Den andre er den *kritiske og vitenskapelige biografien*, som er "[...] resultatet av et grundig forskningsarbeid, presentert med noter og bibliografi" (ibid.:24). Her må biografen tolke og vurdere stoffet om den biografertes liv, men det er ikke rom for spekulativt materiale. Den tredje kategorien biografi er *standardbiografien*, og dette er den mest vanlige. Her er det en "fremstilling som balanserer mellom det informative og det tolkende, men uten å dokumentere materialet i samme grad som kategori to" (ibid.:24). Den fjerde kategorien er den *tolkende biografien*, og her har biografiforfatteren større frihet og rom til å subjektivt tolke den biografertes liv (ibid.:24). Den femte kategorien av biografien er den *fiksjonaliserte biografien*. Her er det så sterke innslag av fiksjon at det er umulig å karakterisere den som en dokumentarisk eller biografisk roman (ibid.:24). Den sjette, og siste, kategorien er der *fiksjon er presentert som biografi*. Dette er en oppdiktet biografi hvor forfatteren tar seg fullstendig frihet på alle plan, enten det er på det indre nivået eller det ytre.

Drömfakulteten befinner seg et sted mellom den femte og den sjette kategorien. Teksten har så sterke innslag av fiksjon at det er umulig å karakterisere den som noe annet enn en roman. Dette har vi allerede sett i forordet: "*Drömfakulteten är inte en biografi utan en litterär fantasi som utgår från den döda amerikanskan Valerie Solanas liv och verk*" (s. 4). Samtidig opererer forfatteren med en historisk person: Valerie Solanas har levd i den perioden Stridsberg legger romanen til. Visse dateringer, blant annet dødsdatoen, stemmer overens med virkeligheten. I midlertidig kaller Stridsberg romanen for fullstendig fiktiv gjennom å kalle alle personer, inkludert Valerie, for fiktive. Dermed er det mulig å plassere romanen i begge kategoriene.

6 *Drömfakulteten, sorgprosessen og det kunstneriske uttrykk*

Det finnes en rekke ulike tilnærminger til litteratur som støtter seg til Sigmund Freuds utforskning av det underbevisste. Den franske litteraturteoretikeren Julia Kristeva søkte å ”utforme en egen, psykoanalytisk fundert teori om det poetiske språket som en kreativ ressurs” (Iversen, 2002:34). Ved å gå inn i den avantgarde poesien med en forestilling om at den modernistiske estetikken brøt med språkssystemet og de kulturelle og sosiale lovene, kom hun frem til en teori som gikk ut på at det poetiske språket erindrer den individuelle fortiden, eller det førspråklige, og med det den symbiotiske forbindelsen, dvs. forbindelsen til mors kroppen, som har gått tapt. Dette tapet er, ifølge Kristeva, en av de fundamentale førspråklige erfaringene (ibid.:35).

Opplevelsen av å være ”frastøtt” fra mors kroppen har, spesielt for døtrene, i enkelte tilfeller blitt fatal, hevder Kristeva. Lengselen subjektet føler kan hindre overgangen fra det førspråklige til det symbolske, og dermed også en full tilegnelse av kulturens og språkets koder. Kristeva mener kjønn ikke har noe med ens identitet å gjøre, tvert imot er kjønn og identitet forskjellige og beveger seg uavhengig av hverandre. Hun problematiserer dermed kvinnerollen og postulerer at den gjør kvinnene til ”fremmede” i kulturen, og dermed til en undergravende kraft (ibid.:35). Forestillingene om kjønn og mors kroppen bidro til Kristevas teori om melankoli som kunstnerisk skaperkraft. Men før jeg gjør rede for den er det viktig å få et kort innblikk i Freuds teori om sorgprosessen og melankolien, som Kristeva i avgjørende grad baserte seg på.

6.1 *Sorg og melankoli hos Sigmund Freud*

I artikkelen *Sorg og melankoli*, først utgitt i 1917, gjør Sigmund Freud rede for det han hevder er en viktig forbindelse mellom melankoli og det orale nivået i libidoutviklingen. Et barns fiendtlige impulser mot foreldrene kommer frem i lyset av besettelse:

They are repressed at times when compassion for the parents is active – at times of their illness or death. On such occasions it is a manifestation of mourning to reproach oneself for their death (what is known as melancholia) or to punish oneself in a hysterical fashion (through the medium of the idea of retribution) with the same states [of illness] that they have had. The identification which occurs here is, as we can see, nothing other than a mode of thinking and does not relieve us of the necessity for looking for the motive (Strachy, 1957:240).

Denne tilleggingen av verdien til de tidlige identifikasjonsprosessene har, ifølge Freud, en spesiell posisjon og form i utviklingen av superegoet. Freud belyser melankoliens natur ved å

sammenligne den med sorg, som deler mange av de samme egenskapene. Sorg blir ofte utløst av tapet av en person, eller av tapet av en abstraksjon, som står for noe som er mistet, det være ens land, frihet, ideal osv. Hos noen fører disse hendelsene til melankoli i stedet for sorg. Freud kritiserer at disse tilfellene alt for ofte ikke blir behandlet som syke, fordi forestillingen er at impulsene går over av seg selv (Freud, 1957:243). Han ramser opp fellesnevnerne for de to tilstandene: skuffelse, tafatthet, manglende kapasitet til å elske, dårligere selvfølelse osv. Forskjellene mellom sorg og melankoli finner han derimot i måten smertene blir overvunnet på. I sorgen heler tiden de verste sårene, og prosessen fører til at egoet etter hvert overkommer tapet, og blir fritt igjen. Like enkelt er det ikke for den melankolske. Freud hevder det er vanskeligere å se hva som er blitt tapt: "[...] he knows *whom* he has lost but not *what* he has lost in him" (ibid.:245). Skillet mellom subjekt og objekt er uklart for den melankolske.

Objekttapet i den melankolske tilstanden er utenfor bevisstheten og kan derfor ikke oppdages like lett. Hindringen er uforklarlig for oss og dermed mye vanskeligere å bekjempe: "In mourning it is the world which has become poor and empty; in melancholia it is the ego itself" (ibid.:246). Den lidende fornedrer seg selv, lider av desillusjon, søvnløshet, mangel på sult og instinkter. Han er dessuten likegyldig til sin eksistens. Freud hevder at den lidendes svakhet er at han har et åpnere øye for sannheten enn de som ikke er melankolske (ibid.:246). Han er altså samtidig bevisst på sin egen situasjon, og resultatet er at han mangler skam og misbruker seg selv psykologisk (ibid.:257). Dette skiller, ifølge Freud, den melankolske fra den sørgende. Bevisstheten, som er et av egoets viktige egenskaper, skinner igjennom hos den melankolske, selv om det for utenforstående kan være lett å se at den lidendes selvhat er rettet mot en han elsker, har elsket eller skulle elsket (ibid.:248). Freud hevder dette er på grunn av at hatet mot det elskede objektet er blitt flyttet vekk og over på den lidendes eget ego. Han er ikke flau og ønsker ikke skjule sin tilstand, fordi han sier alt om seg selv om noen andre (ibid.:248). Objektforholdet mellom den lidende og sorgobjektet er ødelagt:

But the free libido was not displaced on to another object; it was withdrawn into the ego. There, however, it was not employed in any unspecified way, but served to establish an *identification* of the ego with the abandoned object. Thus the shadow of the object fell upon the ego, and the latter could henceforth be judged by a special agency, as though it were an object, the forsaken object. In this way an object-loss was transformed into an ego-loss and the conflict between the ego and the loved person into a cleavage between the critical activity of the ego and the ego as altered by identification" (ibid.:249).

Resultatet er at objektvalget påvirker den lidende slik at han trekker seg tilbake til narsissisme. Han avviser forsøk på menneskelig nærhet og går dypere inn i en selvelskende

tilstand. Freud hevder videre at den narsissistiske identifikasjonen kan videreføres til hysterisk identifikasjon. Den melankolske narsissismen låner fra sorgen og det narsissistiske objektvalget. Muligheten for kompulsiv nevrose ligger i den lidendes tilsynelatende ambivalens når det gjelder egen skyld i tapet av det elskede objektet. Dette vises for eksempel ved at han selv hevder å ha villet det (ibid.:251):

If the love for the object – a love which cannot be given up though the object itself is given up – takes refuge in narcissistic identification, then the hate comes into operation on this substitutive object, abusing it, debasing it, making it suffer and deriving sadistic satisfaction from its suffering (ibid.:251).

En del av den lidendes syn på det tapte objektet har gått tilbake til identifikasjon, mens den andre delen har videreutviklet seg til sadisme (ibid.:252). Melankolien oppfører seg som et åpent sår, som tar til seg energier fra mange ulike retninger, helt til egoet er tømt fullstendig for de triste tankene (ibid.:253). Freud mener derfor at mani er en seier, hvor egoet har overvunnet sine mørke impulser (ibid.:254). I manien må nemlig egoet ha kommet over tapet av objektet og frigjort seg (ibid.:255). Freud viser til at en i melankolien må forholde seg til mange flere kamper enn i den tradisjonelle sorgen. Likevel er fellestrekkene store: ”Of the three preconditions of melancholia – loss of the object, ambivalence, and regression of libidio into the ego – the first two are also found in the obsessional self-reproaches arising after a death has occurred” (ibid.:258). Konflikten inne i egoet, som i melankolien foregår over objektet, må oppføre seg som et smertefullt og åpent sår som søker en energiutrenskning for å kunne helbrede seg selv (ibid.:258).

6.2 Melankoli som kunstnerisk skaperkraft hos Julia Kristeva

Julia Kristeva videreførte Freuds syn på melankoli ved å utvikle en psykoanalytisk teori som gikk ut på at det fantes en kunstnerisk skaperkraft i melankolien. Kristeva henter også mye inspirasjon fra psykoanalytikeren Jacques Lacan. Hans teori om *den symbolske kastrasjon*, betegner dannelsen av individet som et språklig subjekt, og bygger på Freuds ødipalkonflikt. Også Lacans teori om speilfasen er viktig for Kristeva: dette stadiet beskriver utviklingen barnet gjør gjennom å se sitt eget speilbilde før det har kontroll over sine kroppsbevegelser. Dette fører til et motsetningsforhold mellom selvbildet og den manglende kroppskontrollen. Lacan hevder at egoet er et resultat av identifiseringen med ens eget speilbilde i ung alder.

For Kristeva var formålet å utforme en teori om drivkraften bak kunstnerisk skapning. Tapet av morskroppen skaper ifølge Freud sorg og melankoli, to egenskaper Kristeva hevder kunsten alltid bærer spor av. I *Svart Sol – depresjon og melankoli*, opprinnelig utgitt i 1987,

gjør Kristeva rede for skillet mellom de to stadiene i barnets språkutvikling, det *semiotiske* og det *symbolske*. I det *semiotiske* stadiet er barnet enda ikke helt atskilt fra sin mor, og lager lyder og prøver seg frem. Dette stadiet er forstadiet til det *symbolske*, hvor jeget endelig kan skille tingene klart fra hverandre og dermed har tatt over språkets kategorier. Overgangen mellom disse to kan vise seg å bli problematisk, og ifølge Kristeva, til og med fatal. Senere i livet kan mennesket komme i en psykisk situasjon som ligner på den tidlige narsissismen og dermed utløse følelsen av tapet igjen. Resultatet kan for den sørgende være å bli fanget i en ond sirkel.

I *Melankoli som kunstnerisk skaperkraft*, opprinnelig utgitt i 1987, definerer Kristeva melankolien som en trist nytelse (Kristeva, 2002:200). Skyggen av det elskede objektet, som er tapt, faller på en selv, og resultatet blir en tilstand av fortvilelse og selvmedlidenhet. Kristeva trekker her inn Narkissos-myten fra den greske mytologien. Narkissos var en vakker gutt som ikke gjengjeldte kjærligheten fra nymfen Ekko, og dermed ble straffet av gudene. De bestemte at han skulle bli forelsket i sitt eget selvilde, og da han bøyde seg over en kilde for å drikke ble han så forelsket i bildet han så i vannet at han falt uti og druknet²³. Den melankolske lider dermed under depresjonen over tapet av det elskede objektet, men samtidig elsker han seg selv. "Barne-kongen blir ubotelig trist før han ytrer sine første ord: det er det å være atskilt fra moren, fortvilende og uten returmogigheter, som får barnet til å forsøke å finne tilbake til henne og til andre kjærlighetsobjekter, først i fantasien, siden i ordene" (ibid.:200).

Ifølge Kristeva finnes det ingen skrift som *ikke* er forelsket, eller en innbilningskraft som ikke er melankolsk. Men mens kunstneren fortæres av melankolien, er han også "[...] den som mest iherdig bekjemper den symbolske avvisningen som omhyller ham" (ibid.:201). Koblingen mellom melankolien og religion er, ifølge Kristeva, også udiskutabel. Den religiøse tvilen, om Gud er død, gjør at den lidende mister et trygt fotfeste i virkeligheten.

Kristeva definerer melankoli som en sykdom: "[...] symptomatologien av hemninger og asymboli som øyeblikksvis eller kronisk angriper et individ, oftest i en vekselvirkning med den såkalt maniske eksaltasjonsfasen" (ibid.:201):

'Jeg elsker ham' (synes den depressive å si om en person eller et objekt), 'men enda mer hater jeg ham; fordi jeg elsker ham, og for ikke å miste ham plasserer jeg ham i meg; men fordi jeg hater ham er denne andre inne i meg en ond meg, jeg er ond jeg er ikke verdt noe, jeg tar livet av meg' (ibid.:201).

Dermed mener Kristeva, som Freud, at angrepet på en selv egentlig er et angrep på en annen, og dermed er også selvdestruksjonen en forkledning av angrepet på en annen. Den elskede og

²³ Narkissos-myten har gitt navnet til tilstanden narsissisme som er forbundet med arroganse og følelsesløshet.

forhatte blir inkorporert i den lidende igjennom en identifikasjonsmekanisme. Jeget er ufullstendig og såret, og den lidende oppfatter seg selv med en medfødt mangel (ibid.:202). Ved tapet av morskroppen er det ulykkelige skjedd så tidlig at det er umulig for subjektet å referere smerten til et annet subjekt eller objekt. Dermed blir tristheten selve objektet og den sørgende ender opp med å fortære sorgen selv, som Freud skriver:

[...] identification as a 'preliminary stage of object-choice [...] the first way in which the ego picks out an object' and adds that 'the ego wants to incorporate this object into itself, and, in accordance with the oral or cannibalistic phase of libidinal development at which it is, it wants to do so by devouring it' (Strachy, 1957:241).

Tristheten er ifølge Kristeva depresjonens grunnleggende humør. Den er representasjonen av forskyvninger av psykisk energi, fremkalt av indre eller ytre traumer. Det sier seg selv at dette er et uklart område, hvor det er vanskelig å være nøyaktig. Kristeva mener at humøret kommer fra hele atferdsmønsteret og alle tegnsystemene. "I grenselandet mellom det animalske og det symbolske er humørene – spesielt tristheten – ultimate reaksjoner på traumene, de er vår grunnleggende homeostatiske tilflukt" (Kristeva, 2002:203). Dette er ikke nødvendigvis noe negativt, hevder Kristeva, fordi det viser tegnet på en menneskelighet som er kjempende og, ikke minst, *skapende*:

Den litterære skapelsesprosessen er dette eventyret i kropp og tegn som vitner om affekten: om tristheten som tegn på atskillelsen, og som begynnelsen på symbolets dimensjon; om jubelen, som tegn på triumfen som innsetter meg i kunstens, symbolets univers – et univers jeg etter beste evne forsøker å få til å stemme med mine egne erfaringer av virkeligheten (ibid.:203).

Kristeva trekker frem psykoanalytikeren Hanna Segal som sier at barn, etter tapet av moren, produserer objekter eller vokaliseringer som symbolske erstatninger til det som mangler (ibid.:203). Hun legger likevel vekt på at hun mener subjektet skapes av et vev av impulser. Kristeva lar seg også inspirere av psykoanalytikeren Melanie Kleins forestilling om at splittelsen fra morsbrystet genererer en dobbelhet av aggresjon og sårbarhet, som barnet også etter hvert retter mot seg selv (Iversen, 2002:43). Disse affektene finner vi i litteraturen, og, ifølge Kristeva, i den litterære formen, den poetiske rytmen og språkets bilder (tropene). Kunsten skaper form, ikke sinnsstemninger. "Den viser fram sporene av en arkaisk, psykisk erfaring om tap, men det må skje en transformasjon og distansering i forhold til disse erfaringene for at det skal bli kunst eller poesi" (ibid.:43). Å skape kunst er en konstant kamp med fristelsen til symbolsk selvdestruksjon (ibid.:43). Kunsten krever en renselse og teksten må være forelsket, for å kunne lindre tapet. Kristeva oppsummerer det slik:

[...] estetisk – i særdeleshett litterær – skaping og religiøs diskurs i sin imaginære fiksjonale essens tilbyr en konfigurasjon der den prosodiske økonomien, personenes dramaturgi og den implisitte symbolismen er en svært sannferdig semiologisk representasjon av subjektets kamp mot den symbolske oppløsningen (Kristeva, 2002:204).

Kampen er ikke en direkte bearbeidelse av tristheten, men ifølge Kristeva, mer en slags terapeutisk metode, som har blitt brukt gjennom alle tider:

Det 'semiotiske' og det 'symbolske' blir de kommuniserbare tegnene på en nærværende affektiv virkelighet, sansbar for leseren (jeg liker denne boka fordi den gir meg tristheten, angsten, gleden), men ikke desto mindre er denne virkeligheten kontrollert, skjøvet til side, beseiret (ibid.:203).

På denne måten argumenterer Kristeva for at bearbeidelsen av tristheten også kan være noe positivt, selv om den lidende ikke har kommet seg over i den symbolske fasen. Vekten på at kraften kan være positiv markerer et skille mellom Kristeva og Freud. Det poetiske språket bærer med seg en enorm sprengkraft, som kan hjelpe den lidende ut av depresjonen.

6.2.1 Dostojevski: å skrive behaget inn i lidelsen

Kristeva bruker i *Svart Sol – depresjon og melankoli* Dostojevskis verk for å utvikle sin teori, slik Bakhtin også gjorde. Og selv om hun medgir at Dostojevskis verk er mer dominert av epilepsi enn melankoli, finner hun en nedstemthet som ligger dypere, både forut og etter anfallet. Hun siterer hun fra hans roman *De besatte* (1872) for å vise lidelsen:

Anfall kl. seks om morgenen (samme dag og nesten samme tid som Tropmanns kvaler). Jeg kjente det ikke, men jeg våknet klokken åtte og var klar over at det dreide seg om et anfall. Hodet verket, kroppen var brudden. Anfallets ettervirkninger, det vil si nervøsiteten, svekkelsen av minnet, den tåkete og på en eller annen måte kontemplative tilstanden, varer vanligvis lenger enn de tidligere årene. Før var det over på tre dager, og nå, ikke under seks dager. Det er særlig om kvelden, når lysene tennes, et *hypokondrisk tungsinn uten gjenstand, som en blodrød tone, ikke farge over alt ...* (Dostojevski, 1972 sitert i Kristeva, 1994:162).

Dostojevski projiserer, ifølge Kristeva, lidelsen som en kraft. Det er melankolien som bidrar til polyfoni i den "monologiske" litteraturen, og lidelsen "[...] 'tørster etter vellyst, uten mål, umettelig', 'tørster etter et uutslukkelig liv', innbefattet 'en nytelse ved tyveriet, det røveraktige, en nytelse ved selvmordet'" (ibid.:163). Affekten blir oversatt til en grundig nøyaktighet og går utenom språket. Kristeva hevder verbaliseringen av de ubevisste affektene "[...] ikke gjør dem bevisste. Subjektet vet ikke mer enn tidligere hvor og hvordan gleden eller tristheten oppstår, og modifiserer dem heller ikke, men den får dem til å operere dobbelt" (ibid.:164).

Kristeva hevder at affektene på den ene siden redistribuerer språkets orden og gir opphav til en spesifikk stil. På den andre siden "[...] viser de det ubevisste, gjennom personer og handlinger som representerer de mest forbudte og overskridende driftsbevegelesene" (ibid.:164). Dermed blir litteraturen en projeksjon av affektene, både på det intersubjektive planet og det intralingvistiske. Dette får Dostojevski til å mene at menneskets natur ligger heller i å søke vellystig lidelse, enn nytelse og goder. Menneskets menneskelighet er mer rettet mot egen person og dermed mer egosentrisk enn noe annet (ibid.:164).

Når den lidende klarer å kontrollere hatet får han også evnen til å forstå tegnene: "jeg angriper deg ikke, jeg *snakker* (eller skriver) *min* frykt eller *min* smerte" (ibid.:166). Vellysten er det endelige tegnet på bruddet (for eksempel tapet av morskroppen) som har skjedd før selvstendigjøringen av subjektet. Lidelsen blir dermed mestringsforsøket (ibid.:166). Kristeva trekker her linjer mellom Dostojevski og den bibelske Job. Job bryter ikke avtalen med Gud på tross av utfordringene. Det er på grunn av at han "liker" å leve i lidelse, ikke på grunn av at han nødvendigvis er så trofast mot Gud. For Kristeva viser Jobs fortelling at lidelsen er "[...] menneskets avhengighet av en guddommelig Lov" (ibid.:169). Det er lidelsen som gjør at mennesket kan eksistere og videre forholde seg til andre. I litteraturen må loven etableres på en kunstnerisk måte. Kristeva gir med andre ord en psykoanalytisk tolkning av tekster som Bakhtin har kalt polyfone. Hun tolker det polyfone som et uttrykk for melankolien, og den kunstneriske teksten får slik et terapeutisk potensial. Denne tolkningen mener jeg å kunne overføre til Stridsbergs tekst, som jo også viste seg å være ekstremt polyfon. Bearbeidelsen av tap blir i teksten i første omgang synlig på plotnivået.

6.3 *Drömfakulteten* og sorgprosessen

Valerie vokser opp i den amerikanske ørkenen som *white trash*, en hvit fattigjente med en far som voldtar henne og en mor som ikke gjør noe som helst for å stoppe det. De traumatiske barndomsminnene kommer sakte, men sikkert, frem etter hvert som romanen utfolder seg:

Når jag vaknade låg Louis intill mig, Dorothy såg jag inte. Trädskronorna kastade ljus på hans händer, jag låg på rygg och Louis var där. Min klänning var snövit, jag hadde aldrig vit klänning sedan. Han hade händerna innanför min vita klänning (s. 25).

Virkelighetens Valerie skrev i sitt *SCUM*-manifest at "the male is a biological accident" og at mannen er "[...] completely egocentric, trapped inside himself, incapable of empathizing or identifying with others, of love, friendship, affection, of tenderness" (Solanas, 2004 sitert i Simonhjell, 2007:57). Hun mente at menn er årsak til menneskelighetens problem og løsningen ville være å utrydde dem. Hun ville endre "den tradisjonelle ordningen" og mente

at der hvor kvinnen drives av kjærlighet, drives mannen bare av biologiske og negative drifter. I Stridsbergs roman kan det ut i fra Solanas' logikk argumenteres for at mesteparten av skylden for overgrepene ligger hos Dorothy. Det er selvsagt Louis som er forbryteren, men for Valerie er det morens manglende evne til å gjøre noe med det som er mest fatal. Faren er, ifølge Valerie selv, tross alt bare et biologisk uhell og dermed blottet for kjærlighet. Dorothy er derimot kvinne, og hun burde vise seg som medlem av det intellektuelt fremstående kjønn, ifølge Valerie. På denne måten blir fremstillingen av Valerie enda sårere, hennes første viktige relasjon i livet, relasjonen til moren, er skadet. Dorothy beskytter henne ikke lenger, om hun i det hele tatt noensinne har gjort det. På dødsdagen lengter likevel Valerie fremdeles etter sin mor: ”*Jag hatar mig själv och jag vill inte dö. Jag vill inte försvinna, jag vill tillbaka, jag längtar efter någons händer, min mors händer [...]*” (s. 16).

Men *Drömfakulteten* er en tekst som er preget av melankoli på flere nivå. I denne delen av oppgaven vil jeg derfor analysere romanen med utgangspunkt i tre tap – Valeries tap av sine idealer og moren, fortellerens tap av Valerie og kontrollen, og sist, problematisere forfatterens eventuelle tap.

6.3.1 Valeries tap av Dorothy og feminismen

I *Drömfakulteten* er vi vitne til en mangfoldig Valerie. Fortelleren peker på tristheten i hennes liv: ”Det handlar om det djupt tragiska i att du hatar män och tvingas sälja dig till dem hela livet” (s. 214). Hun kjemper bittert for å holde fast i sine idealer, sin kunst, og sin mor. Valerie virker ofte påfallende usikker i sin bastanthet og veksler voldsomt mellom modig selvsikkerhet (påatt?) og inderlig sårbarhet.

Forholdet til moren ser ut til å være utgangspunktet som definerer Valerie, og de triste minnene fra barndommen dukker stadig opp igjen. Med utgangspunkt i Kristeva og Freuds tilnærminger til tapet, kan denne disposisjonen av scener i romanen leses som Valeries ubevisste påminnelser om problemene i overgangen mellom det semiotiske og symbolske nivået. Dorothy's mangelfulle nærvær i Valeries barndom har gjort henne til en truende figur for datteren. Lengselen til moren har ført til at overgangen har blitt problematisk. Det poetiske språket i romanen husker det førspråklige tapet av den symbiotiske forbindelsen med morskroppen. Dermed er minnene sjelden langt borte når Valerie opplever motgang. Dorothy er Valeries sorgobjekt.

I det symbolske stadiet er jeget i stand til å skille tingene klart fra hverandre og har fått kontrollen over språkets kategorier. Valerie fremstår derimot som forvirrende da hun veksler fra søkende og svak, til sterk, intelligent og ironisk, gjerne bare over et par linjer. Dette skjer

på en karnevalsk måte: De ulike sinnsstemningene gjør at det er vanskelig å vite hvor en har henne. Bakhtins teori om karnevalet som motstandskraft mot det etablerte og hierarkiske kan leses i teksten, fordi Valerie gjør opprør mot normene, med hennes egne stemme som våpen:

MANHATTAN CRIMINAL COURT: Behöver du en advokat?

VALERIE: Jag behöver en kyss.

MANHATTAN CRIMINAL COURT: Jag frågar om du behöver en advokat?

VALERIE: Jag ångrar att jag missade. Om en advokat kan hjälpa mig att göra det ogjort så vill jag gärna ha en advokat (s. 27).

Vi blir vitne til slike møter mellom Valerie og rettssystemet flere ganger i romanen, og mens Valerie for det meste utviser selvtillit i disse situasjonene, sprekker ofte fasaden opp, og hun viser frem sin usikkerhet: "MANHATTAN CRIMINAL COURT: Behöver du en advokat? VALERIE: Jag behöver en kyss". I dette tilfellet etterlyser Valerie nærhet, noe som i romanen flere ganger blir knyttet til at hun savner sin fraværende mor:

VALERIE: Du strålar.

DOROTHY: Men så har jag fått arbeta för det också. Skönhet är inte gratis, vackra ögon är inte gratis. Vad önskar du dig i födelsedagspresent?

VALERIE: Jag önskar mig dig (s. 30).

Valeries melankolske stemme er deprimert og savner nærhet ("Jag behöver en kyss"). Disse ropene om kjærlighet kan vi lese som utløste av det brokete forholdet til moren. Når Valerie i dette tilfellet konstaterer ovenfor Dorothy at "jag önskar mig dig" er det vanskelig å finne et klarere eksempel på savnet hun føler. Hennes gjentakende fravær i Valeries oppvekst ligger hele tiden hos datteren og påminnelsen om dette tapet fører til en regresjon til den narsissistiske tilstanden. Valerie blir melankolsk. Fordi det ifølge Freud i denne tilstanden er vanskelig å se hva som er tapt, retter Valerie skuffelsen mot seg selv – skyggen av objektet faller på egoet.

Dorothy slår i svar ut armene og roper "Happy birthday" (s. 30), men det går ikke mange sekundene før hun fastslår at hun uten kjæresten Louis, Valeries voldtektsmann, ikke er verdt noe. I stedet sier hun til sin datter at "Amerika är ingenting utan dig" (s. 30), noe som er en mager trøst for Valerie som over alt ser ut til å ønske morens ektefølte nærvær. Når Dorothy endelig forsøker å vise sin følelsesmessige avhengighet av Valerie blir det overfladisk og standardisert. Hun oppfattes som alt annet enn inderlig når hun dagen lang snakker om "karlar", og kun i bisetninger ytrer sin kjærlighet til Valerie, da gjerne i en falsk Hollywood-befengt stil: "Och you know I love you" (s. 43). Denne frasen tyr Dorothy til flere ganger i løpet av romanen. Her ser vi affektene gjennom karakterene. Valeries forhold til moren bærer preg av både sinne og skuffelse. Hennes manglende tilstedeværelse har bidratt til

Valeries uforutsigbare oppførsel, som vi ser i en scene hvor Valerie søker etter svar, men får som vanlig ingenting tilbake:

VALERIE: Jag är inget barn. Och det finns en väldigt bokstavlig strand. Det finns ett antal obesvarade brev. Blev vi kvar på stranden? Du ska svara på mina frågor.

DOROTHY: Jag ska koncentrera mig på att sy nu. Du ska koncentrera dig på att sova nu.

Gonatt, lilla Valerie.

VALERIE: Fuck you, Dolly (s. 67).

Valeries smerte gjør at hun er usikker, og har et ambivalent forhold til moren sin. I det ene øyeblikket uttrykker hun sin kjærlighet til henne, i det andre kaller hun henne en idiot. Denne elsk-hat følelsen er forenelig med Kristevas syn på det elskede objektet som ambivalent. Valerie er usikker på grunn av samspillet mellom sorgen og hatet ovenfor moren. På et annet nivå, vil jeg hevde senere, har Stridsberg et ambivalent forhold til ekstremfeminismen²⁴.

Valerie er den sørgende og morskroppen er tapt for henne, både i konkret og overført forstand, gjennom skuffelsen moren projiserer med sin utførelse av morsrollen. Dorothy, på sin side, er klar over sin manglende evne til å være nettopp en mor for Valerie. Den kursiverte teksten i det følgende eksempelet viser nettopp dette:

Dorothy skriver hundratals sidor farväl på rosa papper och sedan kysser hon pappret farväl.
Valerie my love. Det kommer att gå bättre för dig när jag inte är här längre och sedan bränner hon alltihop på baksidan av huset och svär på sina bröst att aldrig göra om det och hon skrattar mot röken som om inga faror finns (s. 37, 38).

Innrømmelsene fra Dorothy er ingen hjelp for Valerie, fordi de også viser at moren aldri vil forandre seg. Romanen viser oss også passasjer hvor Valeries higen etter en morsfigur resulterer i regelrett bønn om morens nærvær. I det følgende tekstutdraget brukes også et tekstgrafisk virkemiddel for å forsterke ensomheten:

Dorothy

Dorothy?

Är du där Dorothy? (s. 23)

Bruken av tomrom mellom teksten i dette sitatet signaliserer igjen morens fravær og datterens ensomhet. Teksten minner stadig vekk Valerie og den lesende om Dorothys mangelfulle utfylling av morsrollen, som i tilfellet hvor Valerie i det ene øyeblikket befinner seg på

²⁴ Dette problematiserer jeg grundigere i del 6.3.5, som omhandler forfatterens tap.

hotellrommet ved Bristol Hotel, den 12. april 1988, hvor hun i fortrolighet innrømmer for fortelleren at hun kun venter på å dø, til i neste øyeblikk å være tilbake i Ventor i Nevadaørkenen, en gang i februar 1951, under morens klagesang over en tapt flamme. Sammenhengen her er påfallende og Valerie forteller: ”Kom ihåg att jag är sjuk och att jag väntar på att dö. Kom ihåg att jag är den enda kvinnan som inte är galen här” (s. 73). I neste øyeblikk er Dorothy, full av blåmerker i ansiktet, på tråden til datteren for å si at hun selv er dum, at hun for lenge siden burde fattet at han var en idiot. Valerie svarer bare ”ja, det är du” (s. 73), uten å vise tegn til overraskelse over situasjonen moren har kommet opp i.

Denne sceniske formen, hvor handlingen hopper frem og tilbake mellom ulike tidsperioder i livet til Valerie, bidrar til at barndommen alltid dukker opp igjen, uansett hvor Valerie befinner seg i livet. Dette leser jeg som en tydeliggjøring av Valeries problematiske overgang til den symbolske fasen. Valerie makter aldri å løsrive seg fra barndommens tyranni, hun forblir i den semiotiske fasen. Tilbakeblikkene hjelper oss til å forstå hennes ambivalente oppførsel og hvorfor livet hennes ender så ulykkelig, men de hindrer henne samtidig i å gå videre. Formen viser oss Valeries tristhet: Ifølge Kristeva handler litteraturen om affektene, men sporene av dem finnes i nettopp formen.

Tapet av morskroppen kan som vi har sett ifølge Kristeva føre til depresjon, fortvilelse og melankoli (Iversen, 2002:43). I Valeries tilfelle kan vi snakke om at hun besitter elementer av flere av disse tingene. I løpet av romanens gang viser hun flere ganger at hun er fortvilet og at hun lider av depresjon. Dette blir vi vitne til allerede tidlig i romanen, da Valerie åpner seg fullstendig opp for leseren:

Jag hatar mig själv och jag vill inte dö. Jag vill inte försvinna, jag vill tillbaka, jag längtar efter någons händer, min mors händer, en flickas famn, en röst vilken som helst, bara inte den här solförmörkelsen.

Dorothy?

Dorothy? (s. 16).

Dette utdraget er på mange måter betegnende for hele analyseprosjektet. Kristeva hevder som vi har sett at angrepet på seg selv egentlig er et angrep på en annen, og at selvdestruksjonen dermed blir en forkledning av angrepet på en annen. Jeget er dermed er ufullstendig og såret, og den lidende oppfatter seg selv med en medfødt mangel. Valerie vedgår at hun hater seg selv, men samtidig at hun lengter etter sin ”mors händer”. Hun ser derimot ikke ut til å koble

disse to sammen. Hatet er rettet mot henne selv, og ikke mot moren hun savner. Dette kan leses som en direkte årsak til det ”falske” hatet mot sin egen karakter.

Valerie føler lidelsen (*”jag hatar mig själv”*), men ønsker likevel ikke å dø. Dette utsagnet viser lidenskapen i henne og den sterke polyfonien i hennes stemme. Akkurat her virker det som Valerie har en viss distanse fra lidelsen (*”jag vill inte dö”*). Hun roper etter moren, en handling hun ofte gjentar i romanen. Samtidig er det vanskelig å lese klart hvor stor denne distansen egentlig er. Disse passasjene forekommer forholdsvis sjelden, og da bare i situasjoner som er vanskelig å plassere som enten reelle i handlingsløpet, drømmer, tanker eller en slags fusjon av disse. Kristeva hevder at distansen er viktig for å lege melankolien og at en eventuell bearbeidelse av tristheten kun er mulig om denne er oppnådd. Nettopp denne klare distansen er det vanskelig å få øye på. Spesielt fordi sporene av distanse kun finner sted i de omtalte abstrakte passasjene, hvor Valerie uttrykker seg forvirrende, grafisk så vel som på tekstenivå. Romanens brudd med den monologiske litteraturen viser seg klarest her.

Bruken av *”solförmörkelsen”* som metafor underbygger lesningen av Valerie som melankoliker i Kristevas betydning av ordet. Kristeva bruker selv tittelen *Svart Sol – depresjon og melankoli*. Hun bruker begrepet ”svart sol” på grunn av at hun mener solformørkelsen er det perfekte bildet på melankolien. Objektet blendes av mørket og ender i en depressiv tilstand.

Et relatert trekk er Valeries tendens til å gjøre narr av psykologene som analyserer henne etter rettsaken. Valerie føler at hun har kontroll over situasjonen fordi hun har den faglige oversikten, og erklærer seg selv som for opplyst for psykiaternes undersøkelser. Det er derimot forskjell på teoretisk og anvendt kunnskap. Kristeva beskriver psykoanalyse som ”[...] å lære å leve på den andre siden av fortvilelsen; ikke gjennom et manisk forsvar mot den, men gjennom en mottagelighet for den, gjennom at man lærer å gjøre den meningsbærende” (Kristeva, 2002:212). Romanfiguren Valerie ser ikke ut til å ha oppnådd dette, på tross av at hun tror hun har de teoretiske forutsetningene for dette fra sitt eget psykologistudie.

Tapet av morskroppen får subjektet til å referere smerten til seg selv. For den sørgende er kilden til smerten umulig å få øye på. Tristheten er dermed blitt selve objektet, og selv om Valerie roper etter Dorothy, har hun ikke forstått relasjonen mellom morens svik og sitt selvhat. Valerie har endt opp med at tristheten er blitt selve objektet, og har dermed fortært sorgen. Objektskyggen hviler over Valerie: sorgen hennes er forkledningen av angrepet på en annen. Dette gjør at hun hater seg selv, men hun ønsker fremdeles ikke å dø. Til slutt tar

derimot Valerie sitt eget liv og det fatale ved å ikke klare overgangen til det symbolske stadiet blir slik understreket.

For at Valerie skal bekjempe tristheten ville det ifølge Kristeva være nødvendig at hun oppnår en slags transformasjon eller en distansering fra sin egen lidelse og sorgobjektet. Klarer romanfiguren Valerie dette? Hun gjorde i hvert fall flere forsøk på å bruke depresjonen og melankolien til å skape. Jeg vil nå se nærmere på noen av disse forsøkene, først hennes produksjon av manifestet *SCUM* og skuespillet *Up Your Ass*, og deretter, i lys av performativ kunst, drapsforsøket på Andy Warhol.

6.3.1.1 *SCUM* og *Up Your Ass*

Det radikale *SCUM*-manifestet kan forstås som et forsøk på å skape kunst ut av den fortvilelsen Valerie føler mot menn (og innerst inne, som jeg argumenterer for, mot hennes mor). Både historiske kilder og omtale i romanen bekrefter at *SCUM*-manifestet for alvor begynte å selge først etter at Valerie ble kjent for drapsforsøket. At det måtte en hendelse *utenfor* teksten til for at det skulle begynne å selge kan ses som et nederlag for Valerie. Før hendelsene solgte Valerie Solanas' "sjølvlagte eksemplarer av *SCUM* på gatene, skreik ut raseriet sitt, og det var ikkje før ho hadde vorte kriminell, at nokon ordentleg forleggar gav ut manifestet" (Simönhjell, 2007:57). I dette mener jeg ikke at det er slik at kunst må være lett tilgjengelig og populært for å være god kunst. I tilfellet med *SCUM*-manifestet er det likevel slik at det blir kjent av helt andre grunner enn de kunstneriske. På den annen side er det selvsagt mulig å argumentere for at Valerie lykkes i det manifestet når ut til flest mulig lesere. Skuespillet *Up Your Ass* blir heller aldri satt opp ved noe teater, enten det var på grunn av kvinneundertrykkende menn med makt eller av kunstneriske grunner.

De nevnte faktorene er likevel i hovedsak ytre faktorer. Som vi har sett ser Kristeva en positiv kraft i selve bearbeidelsen og dermed kan selve skapelsesprosessen likevel være terapeutisk for Valerie. Selv om overgangen fra det semiotiske til det symbolske er problematisk, betyr ikke dette at det terapeutiske prosjektet ikke er vellykket. Salgstall og kunstnerisk aksept lindrer nødvendigvis ikke tapet. Det melankolske arbeidet med manifestet og skuespillet er først og fremst et personlig arbeid for Valerie. Det er ifølge Kristeva selve kampen som skaper kunsten, men en distanse er viktig for å overvinne melankolien. Bearbeidelsen av sorgen gjennom arbeidet med verkene skjer uansett i Valeries private sfære.

6.3.1.2 Drapsforsøket på Andy Warhol

Andy Warhols avgjørelse om å ikke sette opp *Up Your Ass* ble fatal for både kunstneren og Valerie. I romanen føyer han seg inn i en lang rekke menn som har gjort henne vondt, og det ender med at hun skyter ham den 3. juni 1968. Warhol overlever drapsforsøket, mens Solanas melder seg selv og ender på psykiatrisk klinikk. Hun hevder i ettertid at hun gjorde det på grunn av at han hadde stått i veien for karrieren hennes. Selv om Warhol overlevde, fremstiller Stridsberg han som død allerede: ”Det sägs om Andy Warhol att han aldrig riktig återvänder från de döda, att han livet igenom förblir som medvetslös, eller levande död” (s. 330). Dette kan leses som at drapsforsøket var en suksess. Romanen sier videre at Warhol i resten av sin karriere ble besatt av våpen, og at han hadde blitt en redd mann som ikke turte å vise seg i offentligheten:

Under åttiotalet var Andy besatt av att måla revolverar. I övrigt kommenterade han inte mordförsöket offentlig. I en intervju säger han att han har förlåtit dig, det är alt han någonsin säger om dig. Någon gång långt senare när han får frågan om han är rädd för döden svarar han: *Jag är redan död, jag har varit död länge* (s. 329).

Valeries attentatforsøk kan leses som et forsøk på performativ kunst. En slik lesning reiser flere problemstillinger. Valerie har heller ikke nå klart å oppnå distansen: ”Å skape kunst er å være i kamp med fristelsen til det symbolskes sammenbrudd [...]” (Iversen, 2002:43). Kulene i kroppen til Warhol fører ikke til renselse for Valerie. Hun mislykkes i å opprettholde distansen til tristheten. *SCUM*-manifestet er, i motsetning til drapsforsøket, i det minste et verk som ved utgivelse er frigjort fra henne. Valerie har tapt idealene sine. Hun vil at manifestet skal leses ironisk, men hennes skudd mot Warhol er ikke ironiske. Erstatningen er vold. Dette kan vi lese som at hun aldri klarer å stå i mot og kontrollere fortvilelsen. Formaningene fra fortelleren i kjølevannet av episoden forsterker dette inntrykket, da hun stadig maner Valerie til å ikke gjøre det igjen ”denne gangen”. Men det blir enda en gang tydelig at gjort er gjort.

6.3.2 Fortellerens tap av Valerie

Allerede i romanens begynnelse blir det klart for leseren at både forfatteren og fortelleren sørger over Valeries bortgang. I den første handlingspassasjen blir vi tatt med til hotellrommet i Tenderloin District, ”[...] torskdistriktet i San Fransisco” (s. 7). Det er i april 1988, måneden Valerie dør, og hun ligger lidende på en skitten madrass. Den 30. april blir liket hennes funnet, og fortelleren spør for første gang, nærmest manisk, om svar på hva som har skjedd: ”I polisrapporten står det att den döda knäar vid sängkanten (har hon försökt ta sig upp i

sängen? har hon gråtit?)” (s. 7). Det er her leserne først får møte fortellerens prosjekt i praksis (foruten forordet, som man kan argumentere for at eksisterer utenfor romanberetningen):

Några veckor tidigare, sägs det vidare i rapporten, har någon i hotellpersonalen sett henne sitta och skriva vid fönstret. Jag tänker mig högar av papper på skrivbordet, silverkappan på en galge vid fönstret och lukten av saltvatten från Stilla havet, jag tänker mig Valerie febrig i sängen där hon försöker röka cigaretter och göra anteckningar. Jag tänker mig utkast och manuskript överallt i rummet... sol kanske... vita moln... en ökens ensamhet...

Jag tänker mig att jag är där hos Valerie (s. 7).

Fortelleren tenker seg inn i Valeries liv. Med utgangspunkt i Kristevas teori om melankoli som kunstnerisk skaperkraft vil jeg i denne delen ta utgangspunkt i at dette er fortellerens kunstneriske prosjekt. Fortellerens sorgobjekt er Valerie. Den foregående passasjen er et sjeldent eksempel på at romanen bruker en førstepersons synsvinkel. Jeg-formen er brukt andre ganger i romanen, men da som innskutte talerør for Valerie (som for eksempel ”*Jag ønsker att dagsljuset försvinner, att någon hänger en filt för solen, för neonskyltarna, att någon stänger av porrmusiken och den här dödssjukdommen. Jag vill inte dö. Jag vill inte dö ensam*” (s. 19). Ettersom romanhandlingen går fremover blir det tydelig at fortelleren selv er melankolsk:

BERÄTTAREN: Jag drömmer om ett annat slut på berättelsen.

VALERIE: Du är ingen riktig berättare.

BERÄTTAREN: Jag vet det.

VALERIE: Och det här är ingen riktig berättelse.

BERÄTTAREN: Jag vet det. Och jag bryr mig inte om det, jag vill bara sitta här och prata med dig en liten stund.

VALERIE: Jag har inte så mycket att tillägga.

BERÄTTAREN: Jag vill inte leva i en värld der du dör på slutet. Det måste finnas andra berättelser.

VALERIE: Döden är slutet på alla berättelser. Det finns inga lyckliga slut.

(Tystnad)

BERÄTTAREN: Jag vill bara prata med dig, Valerie.

VALERIE: Och jag vill inte dö såhär (s. 41).

Her innrømmer fortelleren at hun søker tristheten og lidelsen: hun har lyst til å *bare* sitte der og prate med Valerie i en liten stund. Hun vil *bare* prate med Valerie. Gjentakelsen av *bare* viser at det hun ønsker er å dele tristheten med Valerie. Som Kristeva har hevdet ved å studere Dostojevskis tekster og Bibelens beretning om Job, er denne søken etter lidelsen grunnleggende menneskelig. Fortellerens ambisjon om å lindre smerten hos Valerie med å dele den ser vi ved flere anledninger i romanen, blant annet når fortelleren tilbyr Valerie sin

hjelp: ”BERÄTTAREN: Jag kan hjälpa dig att sortera dina papper, jag kan byta glödlampor så att du slipper ligga i mörkret, jag kan hjälpa dig att komma upp en stund” (s. 71).

Fortelleren sier at hun drømmer om en annen slutt på beretningen fordi hun ikke vil leve i en verden hvor Valerie dør ”på slutet”. Det er relevant å spørre seg om hun klarer å opprettholde distansen til gjenstanden. Kristeva hevder, som vi har sett, at det er viktig å oppnå distanse fra melankolien. Tekstutdraget gir inntrykk av en fortellerstemme som ikke gjør det. Hun ser ut til å leve i fornektelse: hun sier at det ”måste” finnes andre beretninger, på tross av at hun vet hva som skjer ”på slutet”. Fortelleren ser ut til å være for tett på sorgobjektet Valerie. Dette går igjen på tvers av formblandingen i romanen: enten fortelleren ytrer det i en dialog (”min drömfakultet -” (s. 39)) eller i passasjene med jegform (”Jag tänker mig att jag är där hos Valerie” (s. 7). Det betyr ikke nødvendigvis at det ikke kommer noe positivt ut av fortellerens prosjekt. Kristeva mener bearbeidelsen av sorgen i seg selv har et positivt potensial. Fortelleren tenker tross alt at hun er hos Valerie. Hun er til stede i beretningen av egen fri vilje.

Tapet av radikalfeminismens idealer er også interessant i analysen av fortellerens tap. Dette leser vi blant annet når fortelleren ovenfor Valerie nevner et intervju hun har gjort med Howard Smith. Fortelleren konfronterer henne om at hun har kalt manifestet hypotetisk, for så å trekke det tilbake: ”Jag skulle vilja veta vad du menar med hypotetisk. Du säger också att SCUM var ett litterärt grepp, att det inte finns någon organisation som heter SCUM” (s. 214). Valerie svarer uforståelig. Ved en annen anledning spør fortelleren om hvorfor Valerie har sluttet å skrive. Hun gjentar spørsmålet to ganger før hun får svar:

VALERIE: Historien om alla hittillsvarande samhällen är historien om tystnad. Rebellen, psykoanalytikern, den experimentella författaren, kvinnans potential som dissident. Språket blev alltmer ett stycke materia utan annan funktion än att understryka min ensamhet (s. 241).

Valerie virker resignert, på grunn av etterpåklokskapen som følger hennes død. Fortelleren er trist over tapet av Valeries idealer: ”Jag önskar bara att jag visste hur jag ska fucka opp allt det här” (s. 311). Det virker som om fortelleren ikke vet hva hun skal gjøre og som om at tristheten har tatt overhånd. Hun opptrer til tider som enda mer usikker og trist enn Valerie selv. Fortellerens prosjekt renner ut i ingenting, hun makter ikke gjøre noe med Valeries skjebne og heller ikke i å belyse henne grundigere. Idealene Valerie kjempet for er tapt for fortelleren.

Fortellingen om Valerie kan likevel ses som en terapeutisk tekst på dette planet. Den polyfone sprengkraften i romanen vises gjennom at fortelleren møter Valerie på

handlingsnivå. Sorgprosessen kan overvinnes gjennom det dialogiske og demokratiske potensialet. Dialogen gir muligheten for møtet med Valerie.

De neste to delkapitlene vil fungere som en overgang til det tredje tapet jeg tar for meg i analysedelen: forfatterens. I motsetning til fortelleren, som er en størrelse inne i teksten, er forfatteren i moderne litteraturteori en størrelse utenfor den spesifikke teksten. Før vi kan se nærmere på dette trekket ved *Drömfakulteten* vil jeg gjøre rede for to ulike tilnærminger til forfatterens rolle i romanen.

6.3.3 *Implisert forfatter og norm*

Begrepet *implisert forfatter* ble skapt av litteraturkritikeren Wayne Booth, som i *The Rethoric of Fiction* (1969) gjorde rede for hvordan forfatteren burde være som den ideelle leseren, som en helt vanlig mann blottet for sine eventuelle særegenheter og individuelle trekk (Booth, 1969:70). Dette var, ifølge Booth, ikke alltid like enkelt. Uansett hvor upersonlig en som forfatter forsøkte å være, så vil leseren uunngåelig skape seg et bilde av han eller henne. En forfatters ulike verk ville skape ulike forfatterbilder på grunn av sine kombinasjoner av ulike normer (ibid.:71). Booth viste dette i forfatteren og dramatikerens Henry Fieldings roman *Amelia* (1751):

Though the author of *Amelia* can still indulge in occasional jests and ironies, his general air of sententious solemnity is strictly in keeping with the very special effects proper to the work as a whole. Our picture of him is built, of course, only partly by the narrator's explicit commentary; it is even more derived from the kind of tale he chooses to tell. But the commentary makes explicit for us a relationship which is present in all fiction, even though it may be overlooked in fiction without commentary (ibid.:72, 73).

Fortelleren vil som oftest bli kalt tekstens jeg, men dette jeget er som regel aldri helt identisk med bildet av forfatteren (ibid.:73). Booth peker på at begrep som tema, moral, mening og symbolsk signifikans har blitt brukt til å beskrive normene i verket. Og selv om noen av disse tilnærmingene i stor grad har blitt tilbakevist (de mer tradisjonelle; som tema og moral), har også de nyere tilnærmingene (som mening og symbolsk signifikans) ført til de samme problemene. Viktigst for Booth er det likevel at alle disse tilnærmingene viser at leseren har et behov for å se hvor han eller hun står, eller heller, hvor forfatteren *vil* at han eller hun skal stå (ibid.:73). Booth peker på at forestillingen vår av den impliserte forfatter innebærer en kunstnerisk helhet, ikke uavhengige bestanddeler, en mer total form (ibid.:74).

Booth finner også rom for andre termer som går inn under hans impliserte forfatterbegrep. For det første er *stil*, valget av ulike karakterer, episoder, scener og ideer, med på å påvirke leserens syn på forfatteren. For det andre er *tone*, leserens impliserte evaluering

av det som ligger bak den eksplisitte presentasjonen i romanen, avgjørende. Og for det tredje er *teknikk*, alle formelle tegn på forfatterens arbeid, med på å forme leserens oppfatning av den impliserte forfatteren (ibid.:74).

Den impliserte forfatteren kan konstrueres på bakgrunn av en rekke valg, som bevisst eller ubevisst, påvirker hva vi leser. Derfor er det, ifølge Booth, viktig at den som leser klarer å skille mellom forfatteren og hans impliserte bilde. Dette vil også føre til at man slipper det Booth kaller uinteressante diskusjoner om forfatterens kvaliteter, som problematiseringer av hans ærlighet og seriøsitet (ibid.:75). Booth argumenterer for at et stort verk har ærligheten til dets impliserte forfatter, dvs. at personen forfatteren har skapt har et helt annet sett av forestillinger enn han/hun selv. Fullstendig nøytralitet er umulig, men for forfatteren må målet være å strebe etter det så langt det er mulig. Hver kommentar, hver linje og hvert ord vil uansett være ladet med forfatterens egenskaper på en eller annen måte (ibid.:76). For Booth var det også viktig å problematisere hvorvidt fortelleren er dramatisert som en egen figur, eller deler verdiene og karakteristikkene til forfatteren. Samtidig er det slik at selv i en tekst hvor det ikke eksisterer en personlig forteller vil handlingen skape et implisitt bilde av en forfatter som står i bakgrunnen (ibid.:151).

Vi kan oppsummere Booths tanker om den impliserte forfatter som en abstrakt størrelse, et bilde av forfatteren som oppstår gjennom lesningen av teksten. Lothe definerer den impliserte forfatteren nærmest som "[...] eit synonym for det ideologiske verdisystemet som teksten, indirekte og ved å kombinere alle sine verkemiddel, presenterer og representerer" (Lothe, 1994:30).

Rolf Gaasland presenterer i *Fortellerens hemmeligheter* (1999) en alternativ tilnærming. Ved å fokusere på tekstens innstilling til det den snakker om, eller *normen*, hevder Gaasland at vi kan få tilgang til de samme feltene av interesse som Booth gjorde rede for med sitt begrep om den impliserte forfatteren. For å finne ut hvilken norm den narrative teksten formulerer, tar Gaasland for seg to hovedkilder til informasjon om tekstens norm (Gaasland, 1999:123). Den første er en eller flere personers utsagn i romanen, enten det er fortelleren, hovedpersonen eller eventuelle bipersoner. Tekstens norm blir formidlet igjennom disse instansenes utsagn, men det er viktig å være kritisk til deres troverdighet.

Den andre hovedkilden til informasjon om tekstens norm er dens komposisjon og karaktertegning. Gaasland benytter her den latinske forfatteren Apuleius' stykke *Det gylne esel* for å få frem sitt poeng. Hovedpersonen Lucius blir forvandlet til et esel som straff for sin nysgjerrighet, men blir til slutt menneske igjen når han underlegger seg gudinnen Isis. "Romanens hovedplot demonstrerer at det lønner seg dårlig å søke kunnskap om forbudte

ting, i dette tilfellet hekseri” (ibid.:124). Normen blir forsterket videre av en lengre innskutt fortelling om Cupido og Psyche, som viser hvor galt det går med Psyche etter at hun, på tross av Cupidos forbud, lurer seg til å se hans ansikt.

Begge tilnærmingene, både Booths impliserte forfatterbegrep og normtilnærmingen Gaasland presenterer, er fruktbare hjelpemidler i analysen av det jeg vil kalle ”forfatterens tap” i *Drömfakulteten*.

6.3.4 Polyfoni, semiotikk og sjangerblanding

Romanens forord bærer bud om Stridsbergs prosjekt: å skrive om livet til Valerie i en fiktiv biografi. Resultatet er, selv om graden av fantasi er høyere enn i andre biografier, en polyfon biografiroman - en litterær gjenskapelse av et liv. Således skiller ikke *Drömfakulteten* seg ut fra andre og mer virkelighetsnære biografier. For en annen person, ja til og med for den samme personen (jf de Mans tekst om det selvbiografiske), er det umulig å portrettere et subjekt fullstendig eksakt. Det lar seg hevde at Stridsberg bare er ærligere når hun går inn i oppgaven, enn andre biografer er. Walton hevder at en modernistisk biografi må blottstille sin egen konstruksjon, og Stridsberg gjør nettopp dette i sin fiktive biografi.

Kristevas semiotiske fase tydeliggjøres i den polyfone roman. Å beskrive Valeries lidelse i et monologisk verk ville vært umulig. Den totale gjenskapelsen av et liv er umulig uansett, men den polyfone romanen bærer forutsetningen om at det ikke finnes entydige betydninger. Romansjangeren er dermed perfekt for Stridsbergs prosjekt fordi den er den sjangeren som er mest åpen. Den er demokratisk i forhold til sine bestanddeler (hoved-, bipersoner og forteller) og tar også høyde for konteksten. I *Drömfakulteten* aksepterer Stridsberg gjennom hele romanhandlingen at hun ikke har kontroll på konteksten. Hun lar alt være åpent for ulike tolkninger og lar det skinne gjennom flere ganger at hun som forfatter er et subjekt. At dette påvirker romanen ser hun også ut til å være klar over (jf de Man). Teksten er løsrevet fra en sterk autoritet, og det er dialogen som realiserer individualiteten, som vi blant annet ser når Valerie nekter å ta inn over seg de tingene fortelleren sier.

Stridsberg som implisert forfatter gir oss muligheten til å finne ut hvor vi skal stå. Hennes innstilling til det som skjer, sorgen over Valerie, påvirker vår oppfatning av romanens totale form. Teksten viser tristhet over det den snakker om. Jeg vil hevde at den intense sjangerblandingen også kan leses som en vellykket måte å vise utfordringene med å biografer et liv. Gjennom romanens polyfone form problematiserer Stridsberg interessen mellom fiksjon og virkelighet på en eksplisitt måte, på tekstplanet. Stridsberg jakter etter ulike sjangre, tilnærminger som kan hjelpe henne med å forstå Valerie uten å diagnostisere

entydig og monologisk. Romanen inneholder her også en kritikk av entydige psykoanalytiske lesninger, gjennom møtet mellom Valerie og psykiatrien. Ifølge Freud kommer skyggen av det elskede objektet over subjektet via en identifikasjon. Men det er kun gjennom dialogen mellom subjektet og sorgobjektet at Stridsberg kan finne svar og overvinne sorgprosessen. Dialogen gir Stridsberg mulighet til å møte Valerie, slik at hun kan friskmelde seg selv.

På tross av den ekstensive sjangerblandingen lykkes hun ikke. Som vi har sett er en forståelse av Valerie er umulig, siden mennesket ifølge Bakhtin er uavsluttet.

6.3.5 *Forfatterens tap av Valerie*

Det er mulig å tolke romanen slik at forfatteren er den sørgende og Valerie er sorgobjektet hennes. Det er likevel først viktig å gjøre det klart at det ikke er forfatteren som reell person som skal problematiseres. Slike postuleringer av forfatterintensjon bærer med seg mange fallgruver. Jeg vil derfor snarere forholde meg til en slags konstruksjon: bildet av forfatteren slik det blir skapt i romanen og av media. Sammen utgjør disse en iscenesettelse av Stridsberg i romanen, når jeg leser den. Fordi forfatteren opererer implisitt i romanen sier det seg selv at størrelsen er vanskelig å belyse fullstendig.

Da Stridsberg i et intervju med *Dagens Nyheter* (2006) ble spurt om hun elsker alle karakterene i bøkene sine, svarte hun om blant annet Valerie at: ”Jag önskar jag var modig som de och inte så mycket daddys girl” (Söderling, 2006). Beundringen for Valerie har hun gitt uttrykk for ved flere anledninger (bla. Ritzén, 2006). Stridsberg har fortalt at fascinasjonen for Solanas kom gjennom hennes arbeid med å oversette *SCUM*-manifestet og at hun var mer interessert i å fortelle med Valeries stemme, enn å gi sin versjon av den historiske Valerie (Söderling, 2006). Hun er mest interessert i det emosjonelle, og utforsker dette gjennom den tette personlige relasjonen mellom fortelleren og Valerie i romanen.

6.3.5.1 *Teksten viser frem forfatteren*

For å finne ut om iscenesettelsen av forfatteren står i forhold til romanen er det naturlig å starte med og studere hvilken forteller hun har valgt. Etter forordet åpner *Drömfakulteten* med en slags fortekst. Her innrømmer en jeg-forteller at romanen er et tankeprosjekt: ”Ett hotellrum i Tenderloin District, torskdistriktet i San Fransisco [...] Jag tänker mig att jag är där hos Valerie” (s. 7). Den siste setningen gir leseren et første inntrykk av hvor fortelleren vil stå. Men samtidig skiller denne fortelleren seg til en viss grad tematisk og stilistisk fra den fortelleren som opptrer i romanhandlingen. Valerie er i forteksten død og jeg-fortelleren har

derfor større distanse til hennes liv her. Etter at romanhandlingen er over følger et avsluttende etterord, hvor jeg-fortelleren fra forteksten er tilbake:

Efter romanen besøker jeg Tenderloin District i San Fransisco, det lille området av sjukdom mitt i staden ved Stilla havet. Bristol Hotel är fortfarande ett socialfallshotell i stadens regi och Tenderloin är fortfarande ett helvete. Det sägs att hotellet har blivit mycket bättre sedan åttiotalet när Valerie bodde där (s. 359).

Eksplisitt er det fortelleren som snakker i både forteksten og etterordet, men scenene operer samtidig på utsiden av romanhandlingen. Fortelleren bruker disse scenene for å redegjøre rammene rundt prosjektet. Samtidig signerer forfatteren etterordet med ”*Sara Stridsberg, augusti 2005*” (s. 360). Selv om forteksten og etterordet har en jeg-forteller, er det uavklart hvor hun står i forhold til forfatteren. Dette kan leses som en problematisering av grensene mellom subjektet og sorgobjektet, som et resultat av det uavklarte i overgangen fra den semiotiske til det symbolske. Grenseproblematikken vises gjennom den tette og uavklarte distansen mellom forfatteren og Valerie. Jeg-fortelleren ligger her tett opptil den implisitte forfatteren i romanen. Utvelgelsen av en fortekst og et etterord som viser en forteller på vei inn i beretningen om Valerie, sier dessuten leseren noe om forfatterens forutsetninger. Utgangspunktet preger bildet av forfatteren videre i romanen.

Umiddelbart etter forteksten blir vi kastet inn i romanens første dialog mellom Berättaren og Valerie:

BERÄTTAREN: Vad är det för material?

VALERIE: Snö och svart förtvivlan.

BERÄTTAREN: Var?

VALERIE: Skithotellet. Slutstationen för döende horor och narkomaner. Den sista gigantiska förödmjukelsen.

BERÄTTAREN: Vem är det som är förtvivlad?

VALERIE: Jag, Valerie. Jag hade alltid rosa läppstift på mig (s. 11).

Valget av en eksplisitt forteller i de dramatiserte sekvensene gir oss mer informasjon om forfatteren. Ved å la fortelleren opptre på samme nivå som de andre karakterene viser forfatteren at hun er underlagt de samme reglene som karakterene (jf Bakhtin). At forteller og karakter er på samme nivå viser hvilken type fortelling hun vil fortelle. Dette er et møte med Valerie, men det må skje på hennes premisser: med en eksplisitt forteller på hennes nivå.

Både valget av karakterer og deres utsagn forteller oss noe om forfatterens tap. Vi har allerede sett at hun har latt fortelleren eksistere på samme nivå som karakterene i romanen gjennom de dramatiserte scenene. Dermed er også fortelleren å regne som en karakter. Leserens første møte med Dorothy er betegnende for hvordan Stridsberg tegner et bilde av sine karakterer:

DOROTHY: ... Valerie... hon skrev... hon betraktade sig som författare... jag tror att hon hade t-t-talang... talang alltså... hon hade en fantastisk humor... (*skrattar*) ... alla älskade henne... (*skrattar igjen*) ... jag älskade henne... hon dog 1988... 25 april... hon var lycklig tror jag... det är allt jag har att säga om Valerie... hon var övertygad, sträckte sig efter himlen... tror jag... jag tror att det var så det var... (s. 14).

Dorothy har fått stor plass til å ytre seg, da hun er med i rundt en tredjedel av de dramatiserte dialogene. Louis, Valeries far, er derimot svært sjelden nevnt og er ikke til stede i dialogene. Dette viser oss at forfatteren er mer opptatt av relasjonen mellom Valerie og hennes mor enn relasjonen mellom Valerie og hennes far. Men på tross av Dorothys nærvær er hun sjelden på bølgelengde med sin datter, selv i barndommen. Denne kontrasten mellom å være til stede fysisk og være fraværende psykisk leser jeg som forfatterens ønske om å vise frem den problematiske morsrelasjonen. Kontrasten gjør at forfatteren kan gjøre oss oppmerksomme på lidelsen. Det foregående utsagnets form understreker dette. Dorothy er usikker og "*skrattar*" selv om temaet er Valerie og hennes død. Denne usikkerheten er representativ for hvordan hun fremstilles i resten av romanen. Forfatteren bruker fragmenterte setninger og Dorothy viser gjennom sin stemme at hun ikke vet noe om datteren ("*jag tror*", "*hon betraktade sig*"). Stridsbergs iscenesatte forfatter viser her at hun mener Dorothy ikke har forstått Valerie. Fremstillingen av henne bidrar til at leserne blir oppmerksomme på hennes negative rolle i datterens liv. Dermed har forfatteren fått oss på hennes og Valeries side.

Fortellerens direkte tale til Valerie går igjen i hele romanen: "Och det är inte din stil att ligga och svamla för dig själv i ett hotellrum när du vet att du är ensam och väntar på att dö, det är bara all den här feberen som gör dig förvirrad" (s. 21). Dette stilistiske elementet er toneangivende for hvordan forfatteren viser seg i teksten. Interessant er også fortellerstemmens bruk av tiltalende pronomen. Dette så vi i forrige tekstutdrag, men det forekommer gjennom hele romanen, blant annet i en sekvens om Louis: "Du kommer alltid att önska att det inte var dit fell att Louis försvann [...]" (s. 36). Forfatterens bruk av "du" og "din" påvirker vårt syn på forfatterens utgangspunkt for prosjektet. Det viser oss en forfatter som er klar på at hun legger seg selv inn i romanen. Hun antar ting om Valerie som hun ikke kan vite, men prosjektet gjør det mulig for henne å sette sin tone på Valeries liv.

Inndelingen av hendelsene i romanen forteller oss mer om forfatteren. Den enorme variasjonen av scener, mangelen på kronologi og de mange ekskursjonene fra selve handlingen (blant annet de alfabetiske listene) kan leses som forfatterens forvirring over Valeries faktiske liv. Sjangerblandingen viser at forfatteren ikke har oppnådd den nødvendige distansen. Kunsten skal ifølge Kristeva ikke skape sinnsstemninger, men form. Den skal vise frem sporene av en arkaisk psykisk erfaring av tap, men det må skje en distansering. Kristeva

hevder at den melankolske er i en kaotisk tilstand og vanskelig å tolke. Med utgangspunkt i dette er det mulig å lese den fragmentariske formen som en manifestasjon av forfatterens lidelse over Valeries død. Romanen viser en forfatter som strever med å få kontroll over depresjonen. Denne påstanden underbygges av forfatterens manglende nøytralitet. Forfatteren viser selv frem dette flere ganger, men kanskje klarest i en samtale mellom fortelleren og Valerie, hvor sistnevnte latterliggjør prosjektet og muligheten for en lykkelig slutt:

BERÄTTAREN: Jag drömmer om ett annat slut på berättelsen.

VALERIE: Du är ingen riktig berättare.

BERÄTTAREN: Jag vet det.

VALERIE: Och det här är ingen riktig berättelse.

BERÄTTAREN: Jag vet det. Och jag bryr mig inte om det, jag vill bara sitta här och prata med dig en liten stund (s. 40).

Med Kristeva som utgangspunkt kan denne dialogen leses som et bilde på en Valerie som aldri vil kunne bli ”frisk” på grunn av sin barndom. En annen slutt på historien er ikke mulig, fordi relasjonen til moren ble skadet. Forfatteren på sin side viser at hun er klar over det (”Jag vet det”). Dialogen viser også det ambivalente forholdet mellom fortelleren og Valerie. Forholdet mellom Stridsberg og Valerie er i større grad preget av et unisont savn. En nøkkeldialog utspiller seg tidligere i samme scene: Valerie vil ikke at noen skal ”ta i hennes kropp” eller kikke i hennes ting når hun dør. Fortelleren svarer ”Min drömfakultet –” (s. 39) og henter dermed til at romanen handler like mye om Stridsberg selv, som iscenesatt forfatter.

6.3.5.2 *Drömfakulteten som terapeutisk tekst*

Fortellerens (og implisitt forfatterens) bønn om at Valerie ikke skal dø og at historien må slutte annerledes, kan leses som et forsøk på å redde den historiske Valeries integritet. Forfatterens relasjon til Valerie kan dessuten leses som et forsøk på en erstatning for Valeries fraværende relasjon til Dorothy: Romanen forsøker å sette et gjensidig forhold mellom forfatter og Valerie på plassen til det problematiske forholdet mellom Dorothy og Valerie. Forfatteren ønsker å belyse Valerie, men kan bare gjøre det gjennom en fiktiv beretning om hennes liv.

Slik kan prosjektet også leses som et forsøk på å redde Stridsberg og *Drömfakulteten* blir på den måten et terapeutisk verk. En slik lesning innebærer at romanen egentlig viser frem Stridsbergs depresjon over tapet av Valerie, og Valeries ulike variant av feminisme. Stridsberg må selv skape kunst for å bli ”frisk”, for å kunne forholde seg til feminismen til Valerie. Å kunne lese romanen slik innebærer for meg å lete etter distansen mellom Stridsberg og Solanas. Denne distansen er avgjørende for at Stridsberg kan oppnå kontroll

over tristheten, men denne distansen virker ved flere anledninger nettopp fraværende²⁵. Kristevas forutsetning for overvinnelsen av melankolien er at den skaper form, fremfor sinnsstemninger. Dette skjer med *Drömfakulteten* fordi Stridsberg ferdigstiller og utgir den som en roman eller som et kunstverk. Med utgangspunkt i etterordet er det likevel mulig å lese distanseringen som vellykket: Forfatteren har kommet seg ut av romanen igjen og spørsmålene hun hadde i forteksten er besvart, i hvert fall på den eneste mulige måten. Fordi mennesket, som Bakhtin hevder det, er uavsluttet, er Stridsbergs tilnærmelse det nærmeste hun kommer til et svar på hva som skjedde med Valerie. Stridsberg beveger seg ut av romanen og avslutter den med sitt navn.

Det finnes med andre ord en mer snever lesning av Stridsbergs bearbeidelse av sorgen over tapet av Valerie, som innebærer at det nærmere sett er Solanas' feministiske prosjekt som er sorgobjektet for Stridsberg. Som vi har sett får ideologien hos Solanas utløp gjennom en ekstrem variant, som innebærer kastrering av mannsrasen. Valerie kaller alle gifte kvinner for prostituerte, kun ekte horer er revolusjonære (s. 214). Men underliggende er kampen for at kvinner skal slutte å være "daddy's girls" – undertrykket av de driftsdrevne mennene. Men slike uttalelser har nok den effekten at Stridsberg får et ambivalent forhold til ekstremfeminismen. Hun støtter Valerie i romanen, gjennom fortelleren, men virker mer rasjonell når hun sier at: "Det handlar om det djupt tragiska i att du hatar män och tvingas sälja dig till dem hela livet" (s. 214). Denne ambivalensen leser jeg som resultat av to trekk. Det første er Stridsbergs interesse mot andre trekk enn de feministiske i romanen. Hun fokuserer gjennom hele handlingen mer på forholdet til moren og viser flere ganger at hun ikke forstår hvorfor Valerie skjøt Andy Warhol. Valerie svarer obsternasig med sitt ironiserende mannshat, men Stridsberg fortsetter å spørre de samme spørsmålene. Stridsberg leter etter underliggende årsaker.

Det andre trekket er forfatterens sorg over at denne typen feminisme ikke lenger er mulig. I en abstrakt passasje gir fortelleren uttrykk ovenfor Valerie hva som kommer til å skje etter hennes død, dersom alt slutter på en annen måte: "*Det kommer att växa fram en radikal kvinnorörelse och en radikal sexualpolitik. Det kommer att finnas plats för dig där, Valerie. Den nya tiden kommer att vara din tid*" (s. 327). Men forfatteren vet allerede at en alternativ avslutning på beretningen er umulig. Hun sørger dermed ikke bare over tapet av Valerie, men også over tapet av Valeries idealer. Her ligger også en mulig kobling til motsetningsforholdet

²⁵ Dette har jeg kommentert i de foregående delene. Gjentar derfor dette kun oppsummerende: Det gjelder i hovedsak: (1) forfatter i fortekst og etterord, (2) bruk av fortelleren som karakter, (3) bruk av tiltalende pronomen og (4) tekstens kaotiske sjangerblanding.

mellom det polyfone og det monologiske. Feminismen kan heller ikke defineres monologisk, slik Valeries manifest har blitt. Til det har feminismen for mange stemmer. Forfatteren sørger derfor over at Valeries spesielle feminisme ikke lenger er mulig.

7 *Drömfakulteten* som del av samtidslitteraturen

Analysene av *Drömfakultetens* form og tematikk vekker flere interessante spørsmål. På hvilken måte forholder de seg til andre tekster fra samme tidsrom? Gir romanen uttrykk for en tendens i samtidslitteraturen?

7.1 Samtidslitteraturen

Drömfakulteten bærer en kraftig samfunnskritikk som strekker seg langt utover en tolkning av 60- og 70-tallet. Eirik Vassenden gjør i 2007 i et nummer av *Edda* rede for hvordan litteraturen har blitt et sted for forvaltning og problematisering av sentrale samtidige fenomener, og fått i rolle å artikulere samtidsfølelsen (Vassenden, 2007:358). I artikkelen går han løs på selve begrepet ”samtidslitteratur” og omtaler det som til tider problematisk og vanskelig å definere. Ordets pragmatiske betydning er for så vidt grei og henspiller til vår egen tid. Samtiden er vår, deretter andres og er uløselig knyttet til vår identitet (ibid.:359). Ifølge Vassenden er samtidslitteraturen et redskap vi bruker for å orientere oss i tiden og verden vi lever i. Samtidslitteraturen er interessant av samme grunn som aviser og nyhetssendinger (ibid.:357). Vassenden trekker frem Erlend Loes roman *Naiv. Super* fra 1996 som eksempel. Vi leser boken som et uttrykk for vår følelse av eksistensiell utilstrekkelighet og kulturell nummenhet – det fragmenterte selvet (ibid.:357). Han fortsetter med å leite etter begrepets forekomst og bruk opp igjennom 1900-tallet og konkluderer med at fremveksten av bruken av ordet ”samtidslitteratur” eskalerer særlig fra 1990 og frem til i dag.

Samtidslitteraturen har blitt stående i sterk motsetning til tradisjonen. ”For det vanlige i litteraturhistorieskrivningen har vært å avslutte historien mens man ennå har en noenlunde avklart distanse til den, og i høyden skissere eller antyde bevegelsene i den senere tid” (ibid.:361). Avgrensningen av begrepet samtidslitteratur blir derfor metaforisk, noe som også gjenspeiler den fragmentariske utviklingen av samfunnet. Det blir vanskeligere og vanskeligere å definere perioder. Samtidslitteraturen representerer leserens eget erfaringsfelt fremfor noe annet og passer dermed ikke inn med overordnede periodebetingelser. ”Nyjournalistikkens betydning for litteraturen har vært bredt drøftet i norsk offentlighet de siste par årene; det samme gjelder dokumentariske og pseudodokumentariske (og – biografiske) trekk ved den nyeste litteraturen” (ibid.:363). Vassenden gjør rede for et internasjonalt paradigmeskifte, hvor fokus flyttes vekk fra det tradisjonelle studiet av tekstens indre formverk og i retning mot tekstens egne interaksjon med sine kontekster, bla. i samfunnet (ibid.:365).

Blant de mest kjente samtidsforfatterne i Norge finner vi Kjartan Fløgstad og Jan Kjørstad. I forhold til Stridsbergs prosjekt er det interessant at begge retter søkelyset mot vanskeligheten med det å si noe om det som skiller virkelighet fra fiksjon. Kjørstads roman *Homo falsus eller det perfekte mord* (1984) gjorde ifølge Per Thomas Andersen, i *Norsk litteraturhistorie* (2001), et forsøk på å fornye romansjangeren, nettopp gjennom dens fokus på det fiktive ved tilsynelatende reell informasjon:

Homo falsus er en senmodernistisk eller postmodernistisk roman om identitetens og kreativitetens betydning og vilkår i det postindustrielle samfunnet. I et virvar av falsk informasjon og nonsens-kunnskap – som tilsvarer inntrykksflimmeret i vår tid, og som Kjørstad selv kalte det “encyklopediske fenomen” i det moderne samfunn – trues identiteten med å bli visket ut. Samtidig forstyrres erkjennelsesevnen av vanskene med å skille mellom sann og falsk informasjon og mellom fiksjon og virkelighet (Andersen, 2001:553).

Det er i denne kaotiske tilstanden at den menneskelige skaperevnen og kreativiteten blir satt kraftig på prøve (ibid.:553). Vassenden peker på at Kjørstad selv har uttalt at forfatteren har som hovedoppgave å bidra samfunnsmessig ved å “[...] skape fiksjoner som rommer verdier. Forfatterens intellektuelle rolle dreier seg, nå som alltid, om de fundamentale ting – som å finne et nytt menneskesyn, mulige nye, gjerne pragmatiske, verdensanskuelser” (Kjørstad, 2004:235). Dette er også tydelig i Stridsbergs *Drömfakulteten*. Den fiktive tilnærmingen til Valeries liv viser leseren at hun har flere sider. Mennesket er ifølge Bakhtin uavsluttet. Det er kun gjennom en innrømmelse av dette, i *Drömfakulteten* gjennom forordet, at en reise i et levd liv er mulig. Dette har vi sett i arbeidet med biografisjangeren.

En annen fremtredende representant for samtidslitteraturen er forfatter Kjartan Fløgstad. I *Det 7.klima. Salim Mahmood i Media Thule* (1986) ironiserer Fløgstad over biografien og viser mediasamfunnets irrasjonalitet (Andersen, 2001:553). Dette ser vi også i *Drömfakulteten*. Begge romanene er kritiske til samtiden. Kritikken av vårt moderne samfunn finner vi også i Thure Erik Lunds dystopiske *Myrbråtenfortellingene*²⁶. Både utopier og dystopier handler i bunn og grunn om tiden eller stedet som de vender seg bort fra (Vassenden, 2007:367). Her skriver Lund, ifølge Vassenden, om:

[...] forholdet mellom på den ene siden ulike grader av det samfunnsmessig eller menneskelig “samtidige” og, på den andre, en rekke alternative eksistensformer [...] særlig *Compromateria* kan leses som allegorisk-didaktisk roman i Swift- eller Holberg-tradisjonen, der samfunnsformen som skildres er en forvridd, fremtidsallegorisk (og tilsynelatende post-humanistisk) variant av en samfunnsform som kan minne om for eksempel Norge (ibid.:367).

²⁶ *Myrbråtenfortellingene* består av *Grøftetildragelsesmysteriet* (1999), *Compromateria* (2002), *Elvestengfolket* (2003) og *Uranophilia* (2005).

Henvisningene til Swift og Holberg tydeliggjør at trender i samtidslitteraturen også kan oppstå ved å ta frem igjen interessefelt fra tidligere epoker. Dette åpner sjangeren for mange muligheter.

7.2 Fiksjon som virkelighet, virkelighet som fiksjon

Fascinasjonen rundt hver minste detalj og innerste tanke ved andre menneskers liv, blir stadig større med fremtreden av sosiale ”kikkermedier” som venne katalogen Facebook og eksponeringsplattformen Twitter. I bokhandlene dominerer selvbiografier salgslistene, enten de er skrevet av politikere, tv-personligheter eller personlige trenere, og forfatter Karl Ove Knausgaard har stor suksess med sin ransakende selvbiografiserie *Min Kamp* fra 2009 og 2010. Litteraturprofessor Arne Melberg kommenterer det han kaller *selvframstillingens aktualitet* i biografiverket *Selvskrevet – Om selvframstilling litteraturen* (2007). Selvframstillingen er et samlebegrep for de beslektede biografisjangerne, som selvbiografi, selvportrett, memoarer, erindringer, vitnemål og bekjennelse. Melberg hevder at selvframstillingen er litteraturens rom for å stille spørsmål om hvem vi er:

Og spørsmålets relevans i moderne tid er like åpenbar: Kanskje henger det sammen med at territorielle forskyvninger og folkeforflytninger synes å tilhøre det moderne livets vilkår, som dermed utvikler den problematikken som man pleier å forbinde med diaspora, med kollektiv og individuell identitet. I tillegg kommer en postmoderne aktuell aksent hvor jeget betinges av en estetisk prosess der *jeg selv* oppfattes som et resultat av *self-fashioning* eller *human design* (Melberg, 2007:7).

At både biografien og selvbiografien har blitt en dominerende sjanger, henger slik sammen med ulike faktorer som endringer i mediehverdagen, men også større psykologiske og filosofiske anliggender om mennesket i vår tid. Denne trenden bekreftes også i *Drömfakulteten*.

7.2.1 Trenden i Norge

Karl Ove Knausgårds *Min Kamp* har oppnådd enorm interesse og salgstall i Norge i 2009 og 2010 og mottakelsen reiser en del interessante spørsmål. Selvbiografien består av hele seks bind, hvor Knausgård utlever seg selv og sine mørkeste detaljer for en samlet befolkning. Eivind Tjønneland knytter i *Knausgård-koden* (2010) verket til sjangeren ”autofiction”, en hybrid av fiksjon og biografi som blir til en slags fiksjonalisert biografi (Tjønneland, 2010:82). Romanen har dermed mange fellestrekk til Stridsbergs *Drömfakulteten*. *Min Kamps* stil preges av total utlevering av det som ifølge Knausgård er hans egen personlighet:

Jeg sier aldri det jeg egentlig tenker, aldri det jeg egentlig mener, men legger meg alltid tett opp til den jeg til enhver tid prater med, later som om det de sier, interesserer meg, bortsett fra når jeg drikker, da jeg som oftest går for langt den andre veien, for å våkne til overskridelsens angst, som bare har vokst med årene, og nå kan vare i uker (Knausgård, 2009:29).

Dette ønsket om å iaktta totale utleveringer begrenser seg ikke til levende mennesker og kjendiser. Spørsmål og fascinasjon rundt avdøde forfattere, kunstnere, ja, mennesker, har født mange romanprosjekter som tar blandingen av fiksjon og fakta enda et steg lengre. En liten begrepsavklaring er nødvendig før jeg går videre.

Det allerede omtalte begrepet *autofiction* er knyttet til det beslektede begrepet *faksjon* (*faction*). Faksjon er en kategori av *fiksjon* som i tillegg til tydelige fiksjonstegn har visse elementer av historisk forankring og søker å belyse historiske hendelser (Lothe, Refsum, Solberg, 2007:61). *Faksjon* er knyttet til *dokumentarromanen* som med sitt ”subjektive sannhetsgrep” lar fortelleren stå fremst og fungerer som en viktig del av den litterære strukturen (ibid.:44). Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul* (2002) er et eksempel på dette. Her er det også relevant å nevne *den biografiske romanen* som kan defineres som en litterær fortelling om livet til en historisk person. Dette er en blandingssjanger av den tradisjonelle biografien og romanen – en fiksjonalisert biografi som forteller og presenterer livet til den som har levd (ibid.:25).

Allerede i 1992 ble Liv Køltzow belønnet med Amalie Skram-prisen for sin biografi om ”Den unge Amalie Skram”. Køltzow valgte en uortodoks fremstilling av en av Norges viktigste forfattere. Boken fikk stor medieomtale for sin avstand fra den tradisjonelle tilnærmingen til forfatterens liv. Eva Braathen Dahr omtalte boken i sin anmeldelse *Portrett av et livsverk* (1992) som et fascinerende møte hvor to kvinner med hundre års avstand mellom hverandre har delt sine erfaringer. Dahr kommenterer at tidligere biografer har hatt et annerledes forhold til Skram. Køltzow ”[...] er så nær et menneske det er mulig å komme, og vi får være med på det hun opplever og forstår” (Dahr, 1992). Allerede i bokens første setning er det klart at dette er en biografi utenom det vanlige:

Det regnet så stritt som det bare kan gjøre det på Vestlandet om sommeren, skyene satt limt fast langs fjellsidene som bomulldotter, Bergen var hyllet i et halvmørke som det neppe nytter å tenke seg for den som ikke har opplevd det, dette klaskende våte, mørkegrå lyset som mindre føles som noe virkelig enn som en hallusinasjon i hjernen på et tørstende menneske i ørkenen eller på en tropeøy med hviskende palmer – en tørr lyd av soltørkede blader, som bare øker hungeren etter nordiske regnlandskaper og ukelangt råvær (Køltzow, 1996:5).

Køltzow behandler Skrams liv ved å leve seg inn i situasjoner og fantasere om omgivelser, stemninger og følelser. Likhetene med Stridsbergs prosjekt er dermed mange. *Drömfakulteten* er, som Køltzows biografi, et møte mellom forfatteren og den hun biograferer. Begge

fantaserer, Stridsberg mer åpenlyst, og skildrer følelser og stemninger. Samtidig markerer begge romanene ofte distansen mellom gjendiktningen og det historiske livet. Køltzow stiller spørsmål midt i handlingen for å vise at alt ikke må tas for god fisk: ”Måtte de lese om natten fordi det var forbudt?” (ibid.:50). Stridsberg gjør det samme når fortelleren sier at hun ”[...] drømmer om ett annet slut på berättelsen” (s. 40), men tar det et steg lengre ved å la Valerie svare: ”Och det här är ingen riktig berättelse” (s. 40).

Interessant er også koblingene Køltzow gjør mellom Skrams liv og hennes eget. Køltzow er dermed klar på at mye av biografien på et vis handler om henne selv. Når hun omtaler Amalies reiser til Amerika og den manglende kunnskapen om hvor hun var, vever hun inn sitt eget liv: ”Kanskje det er Pensacola hun har ment. Der var jeg i 1979. Vi ankom med Greyhound-buss, bodde på motell, spiste mengdevis av østers, skallene lå og fløt på bardisken i det mudrete, sandete vannet, vi gikk på jazzklubb om kvelden” (ibid.:50). Disse ytringene bidrar til at leseren hele tiden minnes på distansen mellom Køltzows gjenfortelling og Amalie Skrams faktiske liv. Køltzow kan aldri få tilgang til alt: ”Idet jeg skriver av disse linjene fra Eriks brev kan jeg godt høre Amalies voldsomme hulking og føle Wilhelms tørre engstelse i værelse ved siden av – hva var det nå igjen med hans søster?” (ibid.:300). Disse sporene av forfatterens eget liv i biografien har vi sett flere eksempler på også i *Drömfakulteten*, for eksempel når forfatteren snakker om sine foreldre til Valerie: ”En flicka i sand som försvinner, min mammas barndom, min pappas Brustna hjärta” (s. 127). Det er med andre ord interessant at Køltzows bok, som ble markedsført som biografi, med sin tekstform i grunnen ikke skiller seg fra Stridsbergs *Drömfakulteten*, som blir kalt roman.

Senere har flere norske forfattere tatt for seg forholdet mellom fiksjon og biografi, blant annet Nikolaj Frobenius. Der Køltzow i Skram-biografien hele tiden opprettholder en viss distanse til mennesket hun biograferer, er selve spillet mellom fiksjon og virkelighet betegnende for Frobenius. Romanen *Teori og praksis* (2004) er det han selv kaller ”en løgnaktig selvbiografi” om sin egen oppvekst i drabantbyen Rykkinn på 70-tallet. I forordet klargjør han utgangspunktet for beretningen om seg selv:

NB! Ingen av personene i denne boken er fullstendig oppdiktet. Likheter med levende personer er uunngåelig og en forutsetning for alt som er festet til sidene. Forfatteren forbeholder seg retten til å komme med spotske, overdrevne, løgnaktige og sentimentale virkelighetsforvrengninger. Alle løgner er sannferdige (Frobenius, 2004:8).

Forordet har store likheter med Stridsbergs på tross av en ulik tone. Begge romanene legger ”unnskylder” forfatterens prosjekt ved å peke på den store graden av fiksjon i dem. *Teori og praksis*’ undertittel er *Roman** med henvisning til en fotnote som klargjør prosjektet

ytterligere. Her spør Frobenius seg: ”hvor slutter selvbiografien [...] og hvor begynner romanen?” (ibid.:5). Han prøver videre å klargjøre hvor mye som er fiksjon og hvor mye som er virkelighet: ”Hvis jeg skal gjøre et overslag vil jeg si at 50 prosent, muligens så mye som 60 prosent av det som er nedskrevet, faktisk har hendt og er objektivt verifiserbart” (ibid.:5). Og når romanens handling starter gir han enda et uttrykk for subjektiviteten i sin beretning: ”Selv om romanen naturligvis kunne ha begynt et helt annet sted [...] gjør den ikke det [...] den begynner her” (ibid.:11). Nora Simonhjell spør i sin anmeldelse av romanen (2004) om hvordan noen som voksen kan avgjøre hva som skjedde i sin egen barndom. ”Ein kan ikkje vere objektiv til si eiga historie eller til sin eigen barndom” (Simonhjell, 2004). Dette er, som vi har sett, et gjentakende problem med biografisjangeren. Simonhjell diskuterer også den subjektive fortellingens rolle: ”Ho er ikkje sjølvbiografi. Ho er ikkje roman. Ho er noko anna, hybrid” (ibid.).

Frobenius har også tatt steget videre fra å skrive om seg selv, til å skrive fiktive biografier om historiske personligheter i romanene *Latours katalog* (1997) og *Jeg skal vise dere frykten* (2008). I førstnevnte er hovedpersonen en av Marquis de Sades lakeier²⁷, Latour-Martin Quiros. Latour er født uten evne til å føle smerte. Denne hovedpersonen skal visstnok ha eksistert, men hele hans historie er et resultat av Frobenius’ fantasi (Rottem, 1996). Interaksjonen mellom fiksjon og historie skjer i møtet mellom de Sade og hans til dels fiktive tjener:

Vi sto og så på hverandre i speilet. Markien gliste og sa:
”Jeg vil at vi skal ha kallenavn. Jeg vil at du skal kalle meg La Fleur.”
Jeg så undrende på ham.
”Og hva skal du kalle meg?”
”Président.”
Jeg sto helt stille og så på markien i speilet. Så begynte jeg å le (Frobenius, 1997:128).

Som i *Drömfakulteten* skjer det i *Latours katalog* altså et møte mellom en fiktiv (assistenten/Berättaren) og en historisk karakter (Marquis de Sade/Valerie Solanas). Mens fortelleren snakker direkte til Valerie i *Drömfakulteten*, lar Frobenius blant annet de Sade skrive brev til Latour etter at han har fått førstnevnte fengslet for sine aparte seksualvaner med byens prostituerte:

Martin Quiros... du har vært en uskikkelig fyr! Var jeg der skulle jeg gitt deg en omgang... Jeg ville nappet av deg din falske toupet som du fornyer hvert år med hår fra halen til en gamp på Courtheson-Paris-veien. Og hva skulle du gjøre da? (ibid.:189).

²⁷ Marquis de Sade (1740-1814) var aristokrat, greve og forfatter og er mest kjent for sine voldelige, pornografiske og filosofiske tekster. Han er også regnet som opphavsmannen til begrepet sadisme.

I romanen *Jeg skal vise dere frykten* velger Frobenius å skrive en litterær beretning den amerikanske kultforfatteren Edgar Allan Poe og hans redaktør Rufus Griswold. Ingunn Økland (2008) kommenterer Frobenius' Reynolds-karakter, som han har funnet på selv: "Blant annet dikter han videre på kjente episoder fra Poes dødsleie i 1849, da forfatteren skal ha ropt etter en uidentifisert person ved navnet Reynolds. Frobenius plukker opp navnet og skaper den skruppelløse figuren Samuel Reynolds" (Økland, 2008). Reynolds forfølger Poe manisk og viser gjennom beundrende brev sin mørke obsesjon av den kjente poeten. Frobenius tar dermed et steg videre fra *Latours katalog* og skaper en helt ny karakter i Poes liv. Dette minner i så grad om Stridsbergs prosjekt i *Drömfakulteten*, hvor Berättaren er skapt ut av Stridsbergs fascinasjon for Valerie Solanas. De omtalte historiske figurene (Edgar Allan Poe/Valerie Solanas) forfølges, i forskjellig grad, av Samuel Reynolds/Berättaren.

Denne litteraturen kan ifølge Tjønneland sees å ha sitt utspring i amerikanske forbilder. Men Tjønneland hevder også at flere svenske forfattere har prøvd ut grensen mellom fiksjon og virkelighet ved å vise det virkelige som fiksjon og fiksjon som virkelighet (Tjønneland, 2010:82), og det må ha hatt betydning for nettopp *Drömfakulteten*.

7.2.2 På den andre siden av grensen

Som en bakgrunn for utviklingen på 2000-tallet vil jeg kort skissere det litterære feltet i Sverige fra 1980-tallet og utover. På 80-tallet oppstod det en diskusjon om hvorvidt svensk litteratur, særlig lyrikk, var for innadvendt. Utviklingen gikk mot en stadig mer språkeksperimenterende og introvert litteratur utover i tiåret. Et stort antall forfattere/diktere begynte å bruke sitt eget liv som ressurs i diktningen. Dikteren og dramatikerens Lars Norén skrev delvis selvbiografisk i stykkene *Natten är dagens mor* (1982) og *Kaos är granne med Gud* (1982). Og forfatteren Sven Lindqvist ble med sin bok *Utrota varenda jävel* (1992) svært kontroversiell da den trakk linjer mellom den europeiske koloniseringen og nazistenes utryddelse av jøder under andre verdenskrig.

Litteraturviteren Staffan Bergsten gjør i boken *Den svenska poesins historia* (2007) et forsøk på å skissere diktning i Sverige. Bergsten skildrer blant annet fremtreddenen til flere toneangivende kvinnelige forfattere på 80-tallet. Poeten Ann Jäderlund problematiserte hvorvidt kvinner hadde sitt eget språk i sine diktninger bla. i hennes andre diktsamling *Som en gång varit äng* (1988). Diktsamlingen skapte en enorm debatt om poesiens form i Sverige da den kom ut. Diktene lånte fra den gamle visen *Hjärtats saga* av Wilhelm Åström:

Ängen är fuktig och leker att ängen är fuktig
Bladet är blankt och leker att bladet är blankt

Munnen är vacker ock leker att munnen är vacker

(Amorbåge)

(Jäderlund, 1988 sitert i Bergsten, 2007:389).

I debatten som fulgte ble det diskutert hvorvidt diktet tilhørte en særegen form for ubegripelighet - nærmere bestemt - en spesifikt kvinnelig. Jäderlund er også kjent for å bruke sitt eget liv i store deler av hennes forfatterskap, deriblant i diktsamlingen *I en cylinder i vattnet av vattengråt* (2006). Jäderlund ble stående som representant for en bølge av kvinnelige forfattere som diktet med en blanding av kunst- og stilarter, og som lekte ironisk med sitater og gamle klisjeer (Bergsten, 2007).

I skiftet mellom 80- og 90-tall oppstod ”skräckellitteraturen” i Sverige som tok for seg eksplisitte skildringer av ondskap, vold og overgrep²⁸. Inspirasjonen var hentet fra amerikansk litteratur og blant annet Bret Easton Ellis’ *American Psycho* (1991). Hovedpersonene utførte gjerne grusomme handlingene i et følelsesmessig tomrom der forfatteren ikke blandet seg inn. Tanken bak var kritikken av et samfunn i moralsk forfall, et samfunn i ødeleggelse. Koblinger til klassisk litteratur med lignende tematikk, som for eksempel Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847), var også å spore i mange av verkene. Disse bøkene beskriver også en sosial kritikk, gjennom sine utforskninger av ekteskapet og classeskillets vekst. Noe av dette ser også i *Drömfakulteten*. Romanen har en fascinasjon for det groteske, enten det er i beskrivelsen av Valeries død ”[...] på en smutsig madrass och nedkissadel akan” (s. 7) eller den kliniske fremstillingen av rengjøringen av lik i romanens siste alfabetiske liste, ”På andra sidan alfabetet” (s. 345-348).

Mot slutten av 90-tallet er det flere litterære kategorier som har vakt stor oppmerksomhet innenfor den svenske kulturdiskusjonen, blant annet oppvekstskildringer. Forfatterne beskriver vanskelige barndomsopplevelser, gjerne med en humoristisk brodd. Mikael Niemis *Populärmusik från Vittula* (2001), Torbjörn Flygts *Underdog* (2001) og Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött* (2003) er eksempler på slike romaner. De problematiserer alle forskjellen mellom forestillinger og virkelighet i Sverige, og bygger i stor grad på selvbiografisk materiale.

Enda mer aktuell er det som betegnes som den selvbiografiske romanen. I disse romanene utleverer forfatteren flere personlige detaljer om seg selv. Her finner vi blant annet Maja Lundgrens *Myggor och tigrar* (2007), hvor hovedpersonen sammenstiller Aftonbladets mannssjåvinistiske avisredaksjon med Napolis brutale mafiahierarki. Romanen har vakt stor

²⁸ Begrepet *skräckellitteratur* er en fusjon av ordene ”skrekk” og ”ekkel”.

oppsikt i Sverige fordi den ikke bare utleverer forfatteren, men også kollegaer og andre personer i hennes omkrets, og Tjønneland kaller romanen for en forløper til Knausgårds *Min Kamp*-serie (Tjønneland, 2010:82). Lundgren benytter seg av reelle navn i sine beskrivelser og legger ingenting mellom når det gjelder hva hun syns om dem. Ved et tilfelle beskriver hun hvordan hun går bak forfatterne Stig Larsson og Tomas Lappalainen i forbindelse med en fest. Det hun oppfatter som smisking fra Lappalainen beskriver hun slik: ”Lappalainens lilla cockerspanieltunga i idolens rövhål äcklade mig” (Lundgren, 2007:71). En annen gang er det forfatteren Anders Paulrud som får gjennomgå da Lundgren forteller om at han refererer til kvinnene i Aftonbladets redaksjon som ”djävla bitches” (ibid.:93).

Lundgren skyr ingen midler i å belyse det hun oppfatter som sjåvinisme hos sine mannlige kollegaer. Hun forteller om hvordan journalist og forfatter Dan Josefsson med vilje forsøkte å skade henne under en Aftonbladet-fest (ibid.:64). Ved en annen anledning er det en av avisens redaktører, Hannah Richter, som blir skjelt ut uten grunnlag av Anders Paulrud (ibid.:93). Mats Kolmisoppi hevder bruken av reelle navn er viktig for romanens prosjekt:

Hon tar sig rätten att skildra nedrigheterna hon utsatts för genom att hänvisa till det privata som politiskt och genom att gång på gång försäkra läsaren om att det i de små övergreppen finns en systematik som bara kan synliggöras om hon på detaljnivå skildrar dem (Kolmisoppi, 2007).

Ulrika Knutson tar for seg spørsmålet om hvor reell den faktiske fremstillingen er i romanen: ”Men frenesin i personpåhoppen och själva massverkan gör att Lundgrens grepp fungerar, även om hon säkert är orättvis. Sant eller icke sant i detaljerna? Det kan förstås inte läsaren avgöra, men det stora mönstret är skarpt, tydligt och sant” (Knutson, 2007). I et intervju med DN gir også Lundgren uttrykk for at oppgjøret med det mannsdominerte kultur-Sverige hadde blitt skadet om hun hadde skjult de omtalte personenes identiteter: ”- Att göra om det till en roman där allt är avslutat och paketerat, med påhittade personer, hade känts som att legitimera det som pågår” (Carp, 2007). Foruten om Lundgrens roman er Carina Rydbergs *Den högsta kasten* (1997) et lignende eksempel på den selvbiografiske romanen. Her overfører Rydberg kastesystemet i India til kultureliten i Sverige.

Slik det blir synlig, er det nok særlig på grunn av sin problematisering av grensen mellom virkelighetsfremstilling og fiktiv romantekst at Stridsberg plasserer seg, med *Drömfakulteten*, midt i den svenske (og norske) samtidslitteraturen. Mens Lundgren og Rydbergs tekster blander sjangrene roman og selvbiografi, blander *Drömfakulteten* romanen og biografien. Problemene leserne møter er likevel ofte de samme som de som dukker opp i forhold til den selvbiografiske romanen. Fiktivbiografier er romaner som beskriver historiske

personer og skaper en tenkt biografisk fortelling rundt dem, og for eksempel spørsmålet om detaljene er ”korrekte” eller ”sanne” er like aktuelle i denne sjangeren. Ved hjelp av en kryssning av historiske fakta, dokumentert material og forfatterens fantasi, dannes en ny og, i enda større grad enn i den ”vanlige” biografien, fiktiv innlevelse i den biografertes liv. Fokuset flyttes i den fiktive biografien fra å være utelukkende på den biografertes identitet og historie, og over til å handle mer og mer om hvordan forfatteren selv skrev sin historie.

7.2.3 Den etiske problemstillingen

Med disse nye sjangerkategoriene i samtidslitteraturen følger også nye etiske spørsmål. Åsa Beckman stiller i artikkelen *Det mest forbudna* (2009) spørsmålet om litteraturen kan gå for langt i sitt forsøk på å endevende et menneskes private liv:

Just nu är fabuleringsgraden låg. Litteraturen använder sig öppet av verkliga personer och händelser. Då är det naturligt att fler kommer att känna sig utnyttjade. Och även om dessa personer skulle vilja tysta ner sina gästspel i romanens värld står journalister och bankar på deras dörr och undrar HUR DET KÄNNES att med eller mot sin vilja ha hamnat mellan pärarna (Beckman, 2009).

Både Karl Ove Knausgårds *Min Kamp* og Maja Lundgrens *Myggor och tigrar* har skapt bølger på grunn av utleveringen de bedriver av andre mennesker. Vi finner et av mange eksempel i *Min Kamp* i en scene hvor Knausgård fabulerer rundt utgivelsesprosessen som pågikk da han skulle gi ut sin andre roman:

Forlaget hadde sagt de ville gi den ut, og jeg var fristet av det, men også enormt usikker, ikke minst etter at jeg hadde fått Thure Erik til å lese den, og han ringte meg en sen kveld, underlig i både stemning og ordvalg, som om han hadde drukket litt for å kunne si det han hadde å si, som var enkelt, det går ikke, det er ingen roman. Du må fortelle, Karl Ove! Sa han flere ganger. Du må jo fortelle! (ibid.:189).

”Thure Erik” er en av Knausgårds studiekamerater fra Skriveakademiet i Bergen, nærmere bestemt forfatteren Thure Erik Lund. Selv om denne passasjen ikke utleverer Lund i altfor stor grad, kanskje med unntak av at den insinuerer at Lund benytter seg av rusmiddel når han skal si hva han mener, er det relevant å spørre om det sømmer seg for Knausgård å dele en personlig telefonsamtale på denne måten. Knausgård har selv sagt i intervjuer at han har spurt flere av sine venner om han kunne skrive ”sannheten” om dem, men flere avisoppslag viser også at andre ikke er like fornøyde med å bli utlevert på denne måten. Blant annet skal Knausgårds familie på farssiden ha kuttet kontakten fullstendig med forfatteren (Kristensen, 2010). Medieforsker Carl Erik Grimstad mener at Knausgård kun har seg selv å takke om han støter vekk sin egne familie med sitt omfattende prosjekt: ”Fra første bokstav i ’Min kamp’ dreier det seg om et bevisst sjangervalg der det å trække på menneskers privatliv, æresfølelse

og selvrespekt inngår som et sentralt element — ja kanskje det mest sentrale, sier Grimstad” (ibid.). Flere familiemedlemmer har også varslet søksmål.

Lundgrens brutale oppgjør med flere navngitte journalister og forfattere i *Myggør och tigrar* har også ført til store reaksjoner. Albert Bonniers Förlag, som publiserer romanen, har i intervju innrømt at de har egne jurister som har vurdert om romanen kunne utgis (Carp, 2007). En vesentlig forskjell i forhold til Knausgårds prosjekt er at Lundgren kun deler sine egne oppfatninger om kollegaer, mens førstnevnte utleverer egen familie.

Åsa Beckman stiller seg kritisk til litteraturens utvikling, og spør om den har mistet sin høye posisjon ved å bli noe dagligdags, noe som ikke lenger kan ta oss med til ”[...] den andra ställen” (ibid.). Hvor vil utviklingen til slutt ende? Beckman trekker frem Julie Myersons omdiskuterte *The lost child* (2009), som på overflaten er en beretning om den unge maleren Mary Yelloly under Viktoria-tiden. ”Men när hennes 17-årige sons cannabissmissbruk slår sönder familjens vardagsliv bestämmer [sic!] hon sig för att fläta in berättelsen om honom i studien av Yelloly” (ibid.). Bokens undertittel er ”A true story”. Ved å utlevere sin egen sønn på denne måten bryter Julie Myerson grenser Beckman mener vi bør være forsiktige med å bryte.

En juridisk konflikt som nylig ble avgjort i Høyesterett gir oss en pekepinn på hva de etiske problemstillingene rundt disse bøkene, og deres eventuelle krenking av privatlivets fred, kan føre til:

Høyesterett avsa nylig en dom om en bok hvor det ble anført at den krenket privatlivets fred. Forfatteren var tidligere gift med saksøkeren. Omkring 14 år etter samlivsbruddet skrev forfatteren en lokalhistorisk bok hvor han omtalte livet i lokalsamfunnet. Har [sic!] skrev han blant annet om samlivsbruddet, ekteskapsrådgivning og rettssaker i etterkant (Tokvam, 2010).

Ektefellen reagerte med å reise sak, og mente det var hennes eget privatliv som ble utlevert. Forfatteren tapte i lagmannsretten etter å ha seier i tingretten. Retten mente "[...] at forfatteren hadde gått for langt og la ned forbud mot videre salg og distribusjon av boken. I tillegg måtte forfatteren betale kr. 25.000 i oppreisning" (ibid.). Høyesterett frikjente i midlertidig på sin side forfatteren på bakgrunn av følgende vurdering: ””- den aktuelle fremstillingens innhold og form må etter min oppfatning sies å ligge innenfor den frihet historieskriveren eller selvbiografen må ha til å beskrive personer som har deltatt i ens liv og levnet”” (ibid.). Selv om Sara Stridsberg i *Drömfakulteten* skriver om Valerie Solanas, som allerede er død, berører noen av de etiske problemstillingene også hennes tekst, og inngår faktisk i dens fortellerdiskurs.

7.3 Et selvreferensielt og selvrefleksivt prosjekt

I romanformen diskuterer Stridsberg hvilken status hennes tekst har som tekst, når fortelleren og romanfiguren Valerie snakker om hvorvidt fortelleren vil lykkes med å skape et godt bilde av hennes liv. Stridsbergs tekst er på denne måten eksplisitt selvreferensiell og selvrefleksiv, i langt større grad enn for eksempel Knausgårds *Min Kamp*-prosjekt. Den inviterer til en debatt om det litterære uttrykket. Det er den dialogiske romanformen som kritiserer alle forsøk på å hevde absolutte sannheter, og slik relativeres også Stridsbergs eget terapeutiske prosjekt. Samtidig påpekes det at et monologisk landskap, slik Solanas forsøker det med sitt *SCUM*-manifest, alltid undergraves av språket, som både disiplinerer oss og lar oss erkjenne oss som splittede subjekt. *Drömfakulteten* er ikke bare en svært tidstypisk roman, den reflekterer også over sin status av å være tidstypisk. Nettopp på grunn av at den aldri faller til ro er den et mesterverk.

8 Avslutning

I denne oppgaven har jeg undersøkt momenter jeg føler ikke har blitt belyst nok i romanens resepsjon. Innledningsvis stilte jeg derfor spørsmål om hva slags tekst *Drömfakulteten* er, med mål å vise frem andre aspekter av romanen og Valerie enn de anmelderne hadde belyst. Oppgaven har forhåpentligvis vist at Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* handler om mer enn den historiske radikalfeministen Valerie Solanas. Allerede i forordet klargjør forfatteren at romanen ikke er noen biografisk tekst, men heller "[...] en litterär fantasi som utgår från den döda amerikanskan Valerie Solanas liv och verk" (s. 4). Resepsjonen kunne gi et annet inntrykk: Her var det den historiske Valerie Solanas og hennes ekstreme ideologi som stod i sentrum. Inderligheten i Stridsbergs romanprosjekt, det at Stridsberg har et personlig forhold til Valerie, later ikke til å være av interesse for anmelderne. Men jeg mener at nettopp denne inderligheten gjennomsyrrer romanen, og at dette blir tydelig allerede i forteksten:

Jag tänker mig högar av papper på skrivbordet, silverkappan på en galge vid fönstret och lukten av saltvatten från Stilla havet, jag tänker mig Valerie febrig i sängen där hon försöker röka cigaretter och göra anteckningar. Jag tänker mig utkast och manuskript överallt i rummet... sol kanske... vita moln... en ökens ensamhet...

Jag tänker mig att jag är där hos Valerie (s. 7).

Jeg-fortelleren peker på seg selv: Det er *hun* som tenker seg papirhaugene, sølvkappen og til og med Valerie. Utgangspunktet for beretningen er jeg-fortelleren som tenker at hun er der med Valerie.

Fortellerteknikken så ut til å være et avgjørende element. Først har jeg derfor tatt for meg romanens form. I kapittel 4 forklarer jeg, med hjelp av Mikhail Bakhtins teori om romanen, at teksten er polyfon. Bakhtin hevder at den moderne polyfone romanen er dialogisk og åpen, og at den må være det, fordi tiden vi lever i er ufullendt. Vi har ikke mulighet til å si et siste ord om den. Jeg har minnet om hvordan Bakhtin utvikler sin teori i forhold til Fjodor Dostojevskis romaner, verk som er fylt av mange ulike stemmer, der forfatterens stemme føyer seg demokratisk inn i handlingen. Jeg har vist at en slik "demokratisk" holdning også preger Stridsbergs roman, hvor det kanskje mest tydelige eksempelet er at fortelleren er blitt en karakter i handlingen:

BERÄTTAREN: Jag drömmer om ett annat slut på berättelsen.

VALERIE: Du är ingen riktig berättare (s. 40).

Den dialogiske romanformen kritiserer alle forsøk på å hevde absolutte sannheter. Dermed har studien av romanfiguren Valerie i utgangspunktet lite å gjøre med et korrekt portrett av

den historiske Valerie. Forholdet mellom interessen for en historisk person på den ene siden og det å beskrive livet, med formproblematikken på den andre siden, er derimot interessant, også for hvordan vi kan nærme oss en person som Valerie. Forordet stadfester prosjektet som en litterær fantasi og gjør det dermed klart hva romanen handler om. Den usikkerheten vi kjenner når vi leser *Drömfakulteten*, over hva som er fiksjon og hva som er virkelighet, og om vi noen ganger kan si at vi vet hva som er forskjellen, er viktig for vår forståelse av Valerie.

Dette forholdet er interessant i forhold til sjangerdefinisjonen. *Drömfakulteten* er en roman, men også en fiktiv biografi over Valerie Solanas' liv. Når Stridsberg dikter seg inn i Valeries liv reiser hun samtidig flere interessante spørsmål rundt biografisjangeren. Teksten skaper Valeries liv, men jeg har vist at det er mulig å argumentere for at resultatet ikke kunne ha vært annerledes, selv om det var Solanas' selv som skriv sin biografi. Ved å benytte Paul de Mans kritikk av selvbiografien har jeg forsøkt å vise hvordan Stridsbergs roman kanskje er den beste muligheten til å beskrive Valeries liv. Valeries liv lar seg ikke entydig diagnostisere, og antagelser om årsak og motivasjon for hennes handlinger, vil uansett finne veien inn i en biografi over hennes liv, enten det er henne selv eller en historiker som skriver. Stridsbergs tekst er noe mer enn en biografi fordi teksten eksplisitt refererer og reflekterer over sin måte å være tekst på. Med den polyfone formen diskuterer Stridsberg hvilken status hennes tekst har som tekst, når fortelleren og romanfiguren møtes i dialog og snakker om hvorvidt fortelleren kan lykkes med å vise hennes liv. Et monologisk verk kunne ikke ha åpnet for en slik debatt.

Jeg har også argumentert for å se de omtalte sjangertrekkene i romanen og forholdet mellom mor og datter i romanhandlingen, i sammenheng med hverandre. Forholdet mellom mor og datter blir bestemmende for Stridsbergs fremstilling av Valerie. Ved hjelp av Julia Kristevas teori om melankoli som kunstnerisk skaperkraft har jeg argumentert for at Valerie gjør en rekke forsøk på å overvinne sin depresjon på plotnivået. Som jeg har vist står den dialogiske romanformen i skarp kontrast til Valeries forsøk på å komme seg ut av hennes depresjon. Hennes ekstreme feminisme er monologisk, i den grad den reduserer virkeligheten til en oppskrift på hvordan alt burde være. Men moren er også avgjørende i forhold til en tolkning av romantekstens fortellernivå, og i forhold til å kartlegge hva slags tekst romanen er. I min forståelse er Stridsbergs prosjekt et forsøk på ikke bare å forstå Valerie Solanas, men også å kunne få sørge over hennes død og den type feminisme hun stod for. Min konklusjon er at *Drömfakulteten* på denne måten er et terapeutisk prosjekt. Det faktum at romanen er polyfon gjør det mulig for forfatteren å møte Valerie i teksten, og slik finne en vei ut av sorgen over hennes død.

Til slutt har jeg satt romanen i et større perspektiv ved å vise hvordan den bidrar til avgrensningen av et litterært felt, nærmere bestemt norsk og svensk samtidslitteratur. Her har jeg minnet om at interessen for forholdet mellom fiksjon og virkelighet har vært et typisk trekk hos kjente forfattere i lengre tid, som for eksempel hos Jan Kjærstad og Kjartan Fløgstad. Jeg har pekt på at trenden med å skrive biografiske tekster i romanform har vokst frem de siste årene, noe som har blant annet ledet frem til Karl Ove Knausgaards populære serie *Min Kamp*. Videre har jeg vist hvordan *Drömfakulteten* deler problematikk med annen litteratur fra 80- og 90-tallet i Sverige, særlig forholdet mellom det private og det offentlige. Dette så vi blant annet med Maja Lundgrens omdiskuterte *Myggor och tigrar*. Til slutt har jeg problematisert noen etiske problemer som trenden reiser.

Med min lesning mener jeg å ha argumentert for at spørsmålet om hvorfor Stridsberg skriver om Solanas' radikalfeminisme, bør flyttes over til et annet nivå. Anmeldelsene av romanen viser frem feminismen, men viser ikke at Stridsberg har en diskusjon rundt sitt forhold til feminismen. Stridsbergs prosjekt er ikke umiddelbart feministisk, noe hun bekrefter i intervjuene som kom i forbindelse med romanens utgivelse (Söderberg, 2006). Hun er opptatt av radikalfeminismen slik den ble viktig for Valerie. Romanen er opptatt av *tapet* av ideologien, ikke av selve ideologien. Forfatteren forsøker å finne et svar på hvorfor det endte som det endte, og slik også vise frem problematiske sider ved hennes ideologiske holdning.

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas (2001) *Norsk Litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakhtin, Mikhail [1934](2003) *Ordet i romanen*. Oversatt av Andersen, Nina M. & Fryszman, Alex. København: Gyldendal, s. 42-101
- Bakhtin, Mikhail [1941](2003) Epos og roman: om romanstudiets metodologi. I: Kittang, Atle & Linneberg, Arild & Melberg, Arne & Skei, Hans. H. red. *Moderne litteraturteori – en antologi*. 2. utg. Oversatt av Børtnes, Jostein. Oslo: Universitetsforlaget, s. 119-141
- Bakhtin, Mikhail [1963](1991) *Dostojevskijs poetik*. Oversatt av Fyhr, Lars & Örberg, Johan. Gråbo: Bokförlaget Anthropos, s. 9-66
- Beckman, Åsa (2009) Det mest förbjudna. *Dagens Nyheter*, 03.05.2009 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.dn.se/dnbok/det-mest-forbjudna-1.857136>> [Nedlastet 21.10.2010].
- Beckman, Åsa (2006) Sara Stridsberg: "Drömfakulteten". *Dagens Nyheter*, 20.01.2006 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.dn.se/dnbok/bokrecensioner/sara-stridsberg-dromfakulteten-1.574060>> [Nedlastet 25.09.2009].
- Bergsten, Staffan (2007) Genom trångforsen. I: Bergsten, Staffan. *Svenska poesins historia*. Finland: Wahlström & Widstrand, s. 364-396
- Booth, Wayne C. (1969) "All Authors Should Be Objective". I: Booth, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 9. impression. Chicago & London: The University of Chicago Press, s. 67-88
- Booth, Wayne C. (1969) Emotions, Beliefs, and the Reader's Objectivity. I: Booth, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 9. impression. Chicago & London: The University of Chicago Press, s. 119-148
- Bulie, Kåre (2008) Kunst og tragedie. *Dagbladet*, 25.05.2008 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.dagbladet.no/magasinet/2008/05/25/536038.html>> [Nedlastet 28.09.2009].
- Brunner, Andreas (2006) Andreas Brunner läser Ann Jäderlund. *Sydsvenskan*, 10.03.2006 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.sydsvenskan.se/kultur-och-nojen/article146576/Andreas-Brunner-laser-Ann-Jaderlund.html>> [Nedlastet 30.06.2010].

- Carp, Ossi (2007) Romanangrepp granskat av jurister. *Dagens Nyheter*, 03.08.2007
[Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.dn.se/kultur-noje/romanangrepp-granskat-av-jurister-1.679341>> [Nedlastet 28.06.2010].
- Dahr, Eva Braathen (1992) Portrett av et livsverk. *Aftenposten*, 26.05.92. Oslo: Schibsted, s. 46
- De Man, Paul (1984) Autobiography As De-Facement. I: De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, s. 67-82
- Edström, Maria (2006) "Drömfakulteten" är svindlande läsning. *Sveriges Radio*, 20.01.2001
[Internett]. Tilgjengelig fra:
<<http://www.sr.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=777985>> [Nedlastet 23.09.2009].
- Freud, Sigmund [1917](1957) Mourning and Melancholia. I: Strachey, James. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. Oversatt av Strachey, James. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, s. 243-258
- Frobenius, Nikolaj (1997) *Latours katalog*. 2. utg. Oslo: Gyldendal
- Frobenius, Nikolaj (2004) *Teori og praksis*. Oslo: Gyldendal
- Frobenius, Nikolaj (2008) *Jeg skal vise dere frykten*. Oslo: Gyldendal
- Gärtner, Henning (2007) *Drömfakulteten* Sara Stridsberg. *Litlive*, 01.07.2007 [Internett].
Tilgjengelig fra: <http://www.litlive.dk/anmeldelse_print.asp?id=477> [Nedlastet 01.10.2009].
- Gaasland, Rolf (1999) Analyse av motiv, tema og norm. I: Gaasland, Rolf. *Fortellerens hemmeligheter – Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 116-131
- Iversen, Irene (2002) Innledning. I: Iversen, Irene. *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax Forlag, s. 9-63
- Kjærstad, Jan (2004) Fra profet til forteller. I: Kjærstad, Jan. *Menneskets nett*. Oslo: Aschehoug, s. 226-238
- Knausgård, Karl Ove (2009) *Min Kamp I*. Oslo: Forlaget Oktober
- Knutson, Ulrika (2007) Låt byket brinna. *Aftonbladet*, 07.08.2007 [Internett]. Tilgjengelig fra:
<<http://www.aftonbladet.se/kultur/article563092.ab>> [Nedlastet 28.06.2010].
- Kolmisoppi, Mats (2007) Hat, humor och myggallergi. *Helsingborg Dagblad*, 07.08.2007
[Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://hd.se/kultur/boken/2007/08/07/hat-humor-och-myggallergi/>> [Nedlastet 28.06.2010].

- Kristensen, Eivind (2010) - En stor påkjenning for Karl Ove. *Dagbladet*, 26.02.2010
[Internett]. Tilgjengelig fra:
<http://www.dagbladet.no/2010/02/26/kultur/litteratur/knausgard/min_kamp/10606836
> [Nedlastet 29.06.2010].
- Kristeva, Julia [1987](1994) Dostojevskij: lidelsen og tilgivelsens skrift. I: Kristeva, Julia.
Svart sol – depresjon og melankoli. Oversatt av Øye, Agnete. Valdres: Pax Forlag, s.
161-200
- Kristeva, Julia [1987](2002) Melankoli og kunstnerisk skaperkraft. I: Iversen, Irene.
Feministisk litteraturteori. Oversatt av Øye, Agnete. Oslo: Pax Forlag, s. 200-214
- Krøger, Cathrine (2007) Drömfakulteten. *Dagbladet*, 06.03.2007 [Internett]. Tilgjengelig fra:
<<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/03/06/494089.html>> [Nedlastet 29.09.2009].
- Kvamme, Siri M. (2008) Språkenergisk portrett. *Bergens Tidende*, 09.06.2008 [Internett].
Tilgjengelig fra: <<http://www.bt.no/kultur/litteratur/Spraakenergisk-portrett-579578.html>> [Nedlastet 28.09.2009].
- Køltzow, Liv (1996) *Den unge Amalie Skram – et portrett fra det nittende århundre*. 3. utg.
Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Larsen, Christiane J. (2008) Sørgelig og strålende. *Klassekampen*, 06.03.2007 [Internett].
Tilgjengelig fra: <<http://www.klassekampen.no/44629/article/item/null>> [Nedlastet
28.09.2009].
- Larsson, Maria (2006) Framtiden är din, Solanas. *Aftonbladet*, 20.01.2006 [Internett].
Tilgjengelig fra: <<http://www.aftonbladet.se/kultur/huvudartikel/article350027.ab>>
[Nedlastet 29.09.2009].
- Lothe, Jakob (1994) Narrativ kommunikasjon. I: Lothe, Jakob. *Fiksjon og film: narrativ teori
og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 20-60
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2.
utg. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Lundgren, Maja (2007) *Myggor och tigrar*. Albert Bonniers Förlag
- Melberg, Arne (2007) Innledning. I: Arne Melberg. *Selvskrevet – Om selvframstilling i
litteraturen*. Oslo: Spartacus forlag, s. 7-21
- McQuillan, Martin (2001) Disfiguration, defacement and autobiography. I: McQuillan,
Martin. *Paul de Man*. London: Routledge, s. 65-80
- Nordiska rådet (2007) *Bedömningskommitténs motivering* [Internett]. Tilgjengelig fra:
<<http://www.norden.org/sv/nordiska-raadet/nordiska-raadets->

- [priser/litteraturpriset/tidigare-prisvinnare-och-nominerade/prisvinnare-2007/bedoemningskommittens-motivering/](http://www.vl.no/kultur/anmeldelser/boker/article3537104.ece)> [Nedlastet 11.03.2009].
- Riiser, Liv (2008) Stemningsfull ulykke. *Vårt land*, 14.05.2008 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.vl.no/kultur/anmeldelser/boker/article3537104.ece>> [Nedlastet 29.09.2009].
- Ritzén, Jessica (2006) ”Jag har svårt för verkligheten” – Sara Stridsberg skriver om döden igjen. *Aftonbladet*, 09.01.2006 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.aftonbladet.se/wendela/ledig/article343826.ab>> [Nedlastet 15.08.2010].
- Roll, Stein (2008) Mørkets legende. *Adressa*, 19.05.2008 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.adressa.no/kultur/bok/bokanmeldelser/article1085049.ece>> [Nedlastet 29.09.2009].
- Rottem, Øystein (1996) Vårens viktigste roman. *Dagbladet*, 21.05.1996 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.dagbladet.no/kultur/1996/05/21/124956.html>> [Nedlastet 28.06.2010].
- Sandström, Daniel (2006) Daniel Sandström läser Sara Stridsberg. *Sydsvenskan*, 20.01.2006 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://sydsvenskan.se/kultur-och-nojen/article137093/Daniel-Sandstrom-laser-Sara-Stridsberg.html>> [Nedlastet 25.09.2009].
- Schwartz, Nils (2007) Maja Lundgren/Myggor och elefanter. *Expressen*, 06.08.2007 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.expressen.se/kultur/skribenter/nilsschwartz/1.787481/maja-lundgren-myggor-och-elefanter>> [Nedlastet 29.06.2010].
- Simönhjell, Nora (2007) «en flod av ensamhet att drukna i» - Om Sara Stridsbergs Drömfakulteten – tillegg till sexualteorin. I: Sejersted, Jørgen M. & Vassenden, Eirik. red. *Norsk Litterær Årbok 2007*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 56-72
- Simönhjell, Nora (2004) Praksisteori. *Dag og tid*, 06.11.2004 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.dagogtid.no/arkiv/2004/45/bokm2/index.html>> [Nedlastet 28.06.2010].
- Strachey, James (1957) Editor's Note, Trauer Und Melancholie. I: Strachey, James (m.fl.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, s. 239-242
- Stridsberg, Sara (2004) *Happy Sally*. Viborg: Albert Bonniers Förlag

- Stridsberg, Sara (2005) *Drömfakulteten – tillägg till sexualteorin*. Pössneck: Albert Bonniers Förlag
- Stridsberg, Sara (2010) *Darling River*. Pössneck: Albert Bonniers Förlag
- Strindberg, August [1902](2005) *Ett drömspel*. I: Strindberg, August. *Till Damaskus / Ett Drömspel*. 3. utg. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, s. 107-199
- Szondi, Peter [1956](2003) Det moderne dramaets teori. I: Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. *Moderne litteraturteori – en antologi*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget, s. 142-163
- Söderling, Fredrik (2006) Hennes kvinnor lever bortom konventionen. *Dagens Nyheter*, 03.01.2006 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.dn.se/dnbok/hennes-kvinnor-lever-bortom-konventionen-1.574065>> [Nedlastet 27.08.2010]
- Thune, Henriette (2009) *Sara Stridsbergs Drömfakulteten (2005) – et Bakhtinsk møte – en estetisk hendelse*. [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://den-estetiske-hendelsen.uib.no/papers/HenrietteThunePaper.pdf>> [Nedlastet 22.01.2010].
- Tokvam, Ole (2010) Knausgård, Privatliv og Høyesterett. *Hegnar Online*, 27.03.2001 [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.hegnar.no/juss/article415689.ece>> [Nedlastet 29.06.2010].
- Tjønneland, Eivind (2010) *Knausgård-koden*. Oslo: Spartacus forlag
- Vassenden, Eirik (2007) Hva er «samtidslitteratur», og hvorfor leser vi den?. *Edda*, 4/07. Oslo: Universitetsforlaget, s. 357-371
- Walton, Stephen J. (2009) Den modernistiske biografien. I: Walton, Stephen J. red. *Skaff deg eit liv! Om biografi*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 19-92
- Økland, Ingunn (2008) Halvhjertet råskap. *Aftenposten*, 07.11.2008 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article2758519.ece> [Nedlastet 28.06.2010].

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

September 2010

Student: Snorre Seim Rustad

Veileder: Christine Hamm

Tittel: *"Jag hatar mig själv och jag vill inte dö"*

Undertittel: "En lesning av Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* i lys av Mikhail Bakhtin og Julia Kristeva"

Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten* er en litterær fantasi om radikalfeministen Valerie Solanas og hennes turbulente liv. Hovedvekten i resepsjonen er, som jeg viser i oppgaven, på den historiske Solanas og på hennes ekstreme feministiske prosjekt. Fokuset på romanens Valerie er derimot lite. Hun fremstår i romanen som flertydig og deprimert, som noe mer enn "bare" en radikal feminist. I tillegg begrenser i stor grad resepsjonen seg til å nevne den fremtredende sjangerblandingen kun overfladisk, uten å problematisere den dypere. Spillet mellom biografi og fiksjon, samt den dramatiserte fortellerstemmen, er knapt nok berørte.

I min oppgave benytter jeg Mikhail Bakhtins polyfonibegrep for å vise at romanen har flere stemmer og er grunnleggende demokratisk. Stridsbergs forteller senker seg ned på handlingsnivået for å vise dette potensialet. Spillet mellom fiksjon og virkelighet diskuteres så i en problematisering av romanen som biografi. Videre benytter jeg Julia Kristevas teori om sorgprosessen for å vise at det finnes en sammenheng mellom de typiske sjangertrekkene i romanen og forholdet mellom mor og datter i romanen, som blir bestemmende for Stridsbergs fremstilling av Valerie. Ved å gå inn i subjektproblematikken ser jeg nærmere på Valeries tap gjennom hennes feilslåtte løsrivelse fra moren. Min hypotese er at romanen faktisk er Stridsbergs manifest, hennes bearbeidelse av sorgen over Valeries tragiske endelikt. Avslutningsvis setter jeg romanen inn i et forhold til den norske og svenske samtidslitteraturen, for å se hvordan den bidrar til avgrensningen av et større litterært felt. Oppgaven viser at romanen rommer mye mer enn det resepsjonen har hatt fokus på.

Abstract

MA thesis in Nordic Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

September 2010

Student: Snorre Seim Rustad

Tutor: Christine Hamm

Title: *"Jag hatar mig själv och jag vill inte dö"*

Subtitle: "A reading of Sara Stridsberg's *Drömfakulteten* in light of Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva"

Sara Stridsberg's novel *Drömfakulteten* is a literary fantasy about the radical feminist Valerie Solanas and her turbulent life. The main focus in the reception is, as I illustrate in the thesis, on the historical Solanas and her extreme feminist project. The focus on the novel's Valerie is, on the other hand, scarce. In the novel she appears ambiguous and depressed, as something more than "just" a radical feminist. In addition, the reception is limited to mentioning the outstanding mix of genres merely superficially, without further problematizing. The play between biography and fiction, along with the dramatized narrator, are barely treated.

In my thesis I apply Mikhail Bakhtin's concept of polyphony in order to show that the novel has several voices and is fundamentally democratic. Stridsberg's narrator lowers herself to the action level to show this potential. The play between fiction and reality is further discussed in a problematization of the novel as a biography. Furthermore, I use Julia Kristeva's theory of the grieving process to show that there is a connection between the typical characteristics of genre in the novel and the relationship between mother and daughter in the novel, which are deciding in Stridsberg's presentation of Valerie. By entering the problematics of subject, I take a closer look at Valerie's loss as a result of her unsuccessful separation from the mother. My hypothesis is that the novel is actually Stridsberg's manifesto, her processing of the sorrow caused by the tragic death of Valerie. In conclusion, I situate the novel in relation to Norwegian and Swedish contemporary literature, in order to see how it contributes to the limitation of a larger literary field. The thesis illustrates that the novel holds much more than what was the focus in the reception.